SZIKRA

LUKÁCS GYÖRGY

NAGY OROSZ REALISTÁK

KRITIKAI REALIZMUS

SZIKRA

BUDAPEST 1951

Felelős kiadó a Szikra Könyvkiadó vezérigazgatója

ELŐSZÓ AZ ELSŐ KIADÁSHOZ

Az itt összegyüjtött cikkek a modern orosz irodalom legnagyobb alakjaival, az orosz realizmus társadalmi alapjaival és esztétikai sajátosságaival foglalkoznak. Ez magánbanvéve még nem tenne egy könyvet különösen érdekessé. Az új orosz irodalom, mint Európában mindenütt, Magyarországon is az értelmiség legszélesebb rétegeiben ismert és népszerü. A reakció itt is, mint másutt, mindent megtett, hogy ezt a népszerüvévállást megakadályozza; ösztönösen érezte, hogy az orosz realizmus — ha egyes müveknek talán nincs is kifejezett társadalmi tendenciájuk — minden reakciós fertözés ellenmérge. „Nem szeretem a nagy tótokat", mondta annakidején cinikusan Rákosi Jenö Bródy Sándornak.

De bármennyire elterjedt volt is az orosz irodalom Európában, a róla alkotott kép mégis hiányos és messzemenöen hamis. Hiányos, mert a fordítóirodalom gondosan kerülte az orosz forradalmi demokrácia nagy harcosait. Gercennek és Belinszkijnek, Csernisevszkijnek és Dobroljubovnak még csak nevét is kevesen ismerik az orosz nyelvhatárokon túl. És ugyancsak most kezdenek tudomást szerezni Szaltikov-Scsedrinről, akiben az új orosz irodalom olyan szatirikust produkált, mint amilyent a világirodalom Swift óta nem ismert.

De az orosz irodalomról alkotott kép nemcsak hiányos volt, hanem torz is. A legismertebb orosz realistákat, Tolsztojt és Dosztojevszkijt a reakciós ideológia lefoglalta magának, megpróbált belölük multbanézö misztikusokat, a jelen harcaitól elvonatkozó „szellemi arisztokratákat" faragni. És Tolsztoj és Dosztojevszkij alakjainak ez a meghamisítása egyszersmind

arra is szolgált, hogy az orosz népéletben uralkodó vezető irányzatokról hamis képet adjon: létrejött a „szent", a misztikus Oroszországról terjesztett tévhit. Amikor pedig az orosz nép 1917-ben győzelmesen megvívta a maga felszabadulási harcát, széles értelmiségi körök ellentétet konstruáltak az új szabad Oroszország és a régi vezető orosz irodalom között. Az ellenforradalmi propaganda egyik harcieszköze az a hazug állítás volt, hogy az új Oroszország teljes fordulatot hajtott végre a kultúra minden területén, hogy eldobta magától, hogy egyenesen üldözi a régi orosz irodalmat.

Ezek az ellenforradalmi rágalmak régen összeomlottak. A kivándorolt fehér emigránsok irodalma — az állítólag misztikus orosz irodalom folytatása — a hazai talajtól, a hazai valóságos problémáktól elszakadva, rövidesen kimutatta a maga terméketlenségét. Másrészt viszont lehetetlen volt az intelligens közönség előtt titokban tartani, hogy a Szovjetunióban a megújult élet friss problémáinak erőteljes feldolgozásából gazdag és érdekes új irodalom fejlődik, amely irodalomnak értelmes olvasói látták, milyen mélyrehatók ennek az új irodalomnak összefüggései a klasszikus realizmussal. (Elég itt Solohovra, a tolsztoji realizmus folytatójára utalnunk.)

A Szovjetunió elleni reakciós rágalomhadjárat a világháború előtt és alatt érte el eddigi csúcspontját. De egyszersmind e háború alatt omlott is össze. A Szovjetunió felszabadult népei a Hitler-imperializmus elleni küzdelemben olyan erőt mutattak fel, a materiális és a szellemi kultúra olyan kimagasló teljesítményeit tárták a világ elé, hogy a régifajta rágalmak ezzel szemben tehetetleneknek bizonyultak. Most, éppen ellenkezőleg, a legszélesebb rétegeket az a kérdés foglalkoztatja: hogyan keletkeztek, honnan származtak azok a hatalmas népi erők, amelyeknek megnyilvánulását e háborúban mindenki átélte? Az orosz nép külső és belső fejlődésének története így minden ország közönsége részére izgatóan érdekes problémává lett.

Ha azonban az orosz nép felszabadulásának és megerősödésének történetét vizsgáljuk, nem szabad elfeledkeznünk arról a nagy szerepről, mely ebben az irodalomnak jutott. Mégpedig nemcsak annyiban, amennyiben az irodalom minden kultúrnép emelkedő vagy hanyatló vonalában nagy szerepet játszik, hanem még hangsúlyosabban is. Egyrészt nincs irodalom,

amelynek annyira közéleti jellege volna, mint az orosznak, másrészt alig volt társadalmi élet, amelyben az irodalmi alkotások olyan nagy izgalmakat, fordulatokat váltottak volna ki, mint éppen az orosz társadalomé, az orosz kritikai realizmus korszakában.

Ennélfogva, bár igen széles közönség ismeri az orosz irodalmat, mégsem fölösleges munka ezt az újonnan felmerült problémát új megvilágításban bemutatni. Az új problémák pedig parancsolóan megkövetelik, hogy elemzésünk — társadalmilag is, esztétikailag is — lehatoljon az orosz társadalmi fejlődés igazi gyökeréig.

Ezt a célt óhajtjuk szolgálni könyvünkkel. Ezért van, hogy az első tanulmány ismeretünk egyik legnagyobb hiányosságát igyekszik pótolni: a nagy orosz forradalmi demokrata kritikusok, Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov jellemzését adja. Ehhez a kérdéshez szorosan kapcsolódik a mindenki előtt ismeretes realista klasszikusok átértékelése, helyesebben mondva a történelmi igazságnak megfelelő jellemzése és méltatása. Tolsztojt és Dosztojevszkijt a nyugati közönség és kritika eddig azon az alapon igyekezett elsajátítani, hogy e nagy emberek cikkekben, levelekben, naplókban stb. kifejezett nézeteit a társadalom, a világnézet, a vallás és a művészet kérdéseiről vette kiindulási pontnak. Ezekben a tudatos nézetekben vélték a kulcsot megtalálni a nem egyszer idegenszerűen ható nagy művek megértéséhez. Egyszóval: a reakciós kritika Tolsztoj és Dosztojevszkij műveit úgy interpretálta, hogy egyes reakciós nézeteikhez hozzászabta e művek — állítólagos — szellemi és művészi tartalmát.

Az itt összegyűjtött cikkek módszere éppen az ellenkező. Ez a módszer felette egyszerű: mindenekelőtt gondosan szemügyre veszi azt a valóságos társadalmi alapot, amelyen Tolsztoj vagy Dosztojevszkij létformája nyugszik, vizsgálja azokat a valóságos társadalmi erőket, amelyeknek hatása alatt Tolsztoj és Dosztojevszkij írói és emberi jelleme kifejlődött. Másodszor, szoros összefüggésben az első szemponttal, elfogulatlanul megvizsgálja, hogy mit képviselnek Tolsztoj és Dosztojevszkij művei, mi azok valóságos szellemi tartalma, hogyan épülnek fel, e tartalmak adekvát kifejezéséért küzdve, az írók esztétikai formái. Csak ha ezeket az objektív összefüggéseket felismertük és megértettük, tudjuk az írók nézeteit is helyesen

értelmezni és hatásukat az irodalomra a kellő világításba helyezni.

Az olvasó látni fogja, hogy e módszer segítségével új kép alakul ki Tolsztojról és Dosztojevszkijről. De ez az újjáértékelés csak a nem-orosz nyelvű olvasóközönség számára jelent valami teljesen újat, különösen a magyar közönség részére. Hiszen itt ez a könyv nyilván az első ilyenirányú kísérletet jelenti. Magában az orosz irodalomban a fent vázolt értékelés módszerének régi hagyományai vannak: már Belinszkij és Gercen előfutárjai ennek a módszernek, amelynek csúcspontját Lenin és Sztálin nevei jelzik.

Ezt a módszert igyekszik a szerző Tolsztoj és Dosztojevszkij műveinek elemzésénél alkalmazni. (Külső körülmények okozták, hogy Dosztojevszkij elemzéséből, mely a háború alatt, amerikai, korlátolt terjedelmet előíró folyóirat számára íródott, Tolsztoj-tanulmányom szélessége és részletessége hiányzik s csak néhány főszempont megvilágítására szorítkozik.) Az, hogy Tolsztojt és Dosztojevszkijt Gorkij követi, nem fog senkit meglepni, bár ismét a reakciós irodalombeállítás elleni polémiát és ezzel újjáértékelést jelent, hogy tanulmányunk homlokterében éppen az áll, milyen sok szál füzi Gorkijt, a nagy újítót, az őt megelőző orosz irodalomhoz, mennyiben folytatója és továbbfejlesztője Gorkij a klasszikus orosz realizmusnak? Ennek az összefüggésnek hangsúlyozása egyszersmind felelet arra a kérdésre: hol van a híd a régi és az új kultúra, a régi és az új orosz irodalom között.

Végül utolsó cikkünk rövid vázlatát adja annak, hogyan hatottak Tolsztoj művei a nyugati irodalmakban, hogyan lett Tolsztoj világirodalmi alakká és mi az ő világirodalmi szerepének társadalmi és művészi tartalma. Ez a tanulmány is harcot jelent az orosz realizmus reakciós felfogása ellen. Olyan harcot azonban, amely felvonultatja a szövetségeseket: megmutatja, hogy a német és francia, az angol és amerikai irodalmak legjobbjai hogyan harcoltak e reakciós torzítások ellen, Tolsztoj és az orosz irodalom igazi megértéséért. Az olvasó tehát ebből is láthatja, hogy e könyvben nem egy nézeteivel magában álló szerző kiagyalt feltevéseivel találkozik, hanem egy régi, világszerte erősödő irodalmi áramlattal, amely — a viszonyok kedvezőtlen volta miatt — csak most jut el Magyarországra.

Módszertani megjegyzéseinkben erősen aláhúztuk a cikkeket megalapozó társadalmi tendenciákat. Ezeknek jelentőségét nehéz túlbecsülni. E cikkekben azonban a hangsúly mégsem a társadalmi, hanem az irodalmi (esztétikai) elemzésen nyugszik; a társadalmi alapok vizsgálata csak eszköz ahhoz, hogy az orosz klasszikus realizmus esztétikai jellegét tökéletesen megragadhassuk. Ez a szempont sem a szerző kitalálása. Az orosz irodalom nemcsak új társadalmi és emberi tartalmával hatott, hanem főképpen azért is, mert *igazi nagy irodalom* volt. Ezért nem elég a történelmi és társadalmi alapot illetően a begyökeresedett, hamis nézeteket lerombolni, hanem azt is meg kell vizsgálni, hogy a társadalmi és történelmi alap helyes megismeréséből milyen irodalmi, esztétikai következmények folynak? Csak így érthető meg, hogy a nagy orosz realizmus háromnegyed évszázad óta vezetőszerepet játszik a világirodalomban, világító fáklyája a haladásnak, hatásos fegyvere a harcnak mind a nyilt és leplezett irodalmi reakció, mind az újítás álarcával fellépő dekadencia ellen.

Csak ha az orosz kritikai realizmus lényegét esztétikailag helyesen fogjuk meg, állíthatjuk igazán előtérbe annak elmúlt és jövendő termékeny hatását az irodalomra, láthatjuk világosan e hatásnak társadalmi, sőt politikai aktualitását és fontosságát. A fasizmus összeomlásával és gyökereinek kiirtásával új élet kezdődik minden felszabadult nép számára. Az új élet új feladatainak megoldásában az irodalomra minden országban nagy szerep vár. Ha az irodalom ezt a történelem diktálta szerepét igazán be akarja tölteni, akkor annak természetes előfeltétele az írók világnézeti és politikai újjászületése. Ez múlhatatlan előfeltétel, de nem elegendő. Nemcsak a nézeteknek kell megváltozni, hanem az emberek egész érzésvilágának is; az új, a felszabadító, a néppel összeforrt, a demokratikus új érzések leghatásosabb hirdetője pedig éppen az irodalom. Az orosz fejlődés nagy tanulsága éppen az igazi realista irodalom ilyen termékeny népnevelő, tömegeket átalakító hatása. De ilyen eredményt csak az igazi, nagy, mély és átfogó realizmus tud kiváltani. Ennélfogva az irodalomnak, ha a nemzet újjászületésének igazi tényezőjévé akar válni, tisztán irodalmilag, formailag, esztétikailag is meg kell újulnia. Szakítania kell mind a reakciós konzervatív, az irodalmat meg-

kötő, hamis hagyományokkal, mind a dekadencia beáramlásával, amelyek zsákutcába vezetik az irodalmat.

Minden ilyenirányú küzdelemben az orosz irodalom — éppen mint irodalom, éppen realisztikus formai tökéletessége révén — tanítómestere lehet az összes felszabaduló népeknek, köztük elsősorban a magyarnak.

Ennek az álláspontnak leszögezése nem azt jelenti, mintha azt kívánnók, hogy a most keletkező új magyar irodalom bármilyen formában is utánozza az oroszt. Az orosz irodalom mindenekfelett — orosz. Tartalmai és formái az orosz élet konkrét problémáiból nőttek ki, azokat egyszerűen átültetni valamely idegen talajba, lehetetlen. És az orosz irodalom világhatása éppen azt mutatja, hogy a legjobbaknál az orosz realizmus *lényeges elveinek* elsajátítása a hazai, a nemzeti problémák iránti nagyobb érzékenységet fejlesztett ki, nagyobb hozzáértést ahhoz, hogy az író éppen a saját jellegzetesen nemzeti problémáit jobban ragadja meg és tökéletesebb realizmussal fejezze ki. Az orosz Tolsztoj mély hatást gyakorolt a nyugati irodalom legjobbjaira. De ha ezt a hatást komolyan vizsgáljuk, akkor azt látjuk, hogy Tolsztoj tárgyainak és formáinak megértésén keresztül Thomas Mann igazabban német, Romain Rolland igazabban francia, Shaw igazabban angol író lett. Azt hisszük, legfőbb ideje annak, hogy a nagy orosz realizmus megértésének magyar viszonylatban is meglegyenek a megfelelő következményei.

Az orosz klasszikus realizmus utánzása már csak azért sem lehetséges, mert annak minden egyes nagy alkotása nemcsak nemzeti jellegű, hanem egyúttal korszerű is. Már pedig azóta a kor összes problémái gyökeresen megváltoztak. Tehát példaadó szerepről van itt szó, nem pedig másolandó mintáról.

Példaadó az orosz író állásfoglalása az élethez és az irodalomhoz. Ebben a kérdésben a legfontosabb a Tolsztojról és Dosztojevszkijről alkotott közkeletű reakciós felfogást lerombolni. És ezzel karöltve megérteni irodalmi nagyságuknak emberi gyökereit. A legfontosabb: az írók emberi és művészi összeforrottsága valamely nagy és progresszív *népmozgalommal*. Nem az a döntő, hogy az egyes író ezt a kapcsolatot melyik népmozgalomban találja meg; Tolsztoj a parasztságba bocsátja gyökereit, Dosztojevszkij a városok szenvedő plebejus rétegeibe, Gorkij a munkásságba és a szegényparasztságba.

De valamennyien lelkük legmélyével ezekben a népfelszabadulást kereső, a népfelszabadulásért küzdő mozgalmakban gyökereztek. Ennek a kapcsolatnak kulturális és művészi téren az a következménye, hogy az író leküzdi izoláltságát, elszigeteltségét, puszta megfigyelő voltát, amire máskülönben a kapitalista társadalom mai fejlettségi foka kényszerítené. Ezzel pedig szabad és elfogulatlan, kritikus állásfoglalás válik számára lehetővé a mai kultúrának a művészetre kedvezőtlen tendenciáival szemben. Ezek ellen tiszta művészi szempontokkal, új formák formális kezelésével harcolni reménytelen; az utolsó évszázad legnagyobb nyugati íróinak tragikus sorsa világosan illusztrálja e tétel igazságát. A népfelszabadulásért küzdő tömegmozgalomhoz való legbensőbb kapcsolat ellenben megadja az írónak azokat a nagy szempontokat, azt a termékeny tematikát, amelyből — ha igazi művész — kifejlesztheti a kornak megfelelő, bár a felszínes koráramlatokkal szembehelyezkedő, igazi és hatásos művészi formákat. Csak e két szempont együttes uralma az író egész lelkivilága felett adja meg a ma lehetséges nagy realizmus emberi előfeltételeit.

Ebből a szempontból példaadó a nagy orosz realizmus a mai irodalmi feladatok megoldása tekintetében. Példaadó a magyar írók számára is. A formák azóta alapjukban megváltoztak, de a probléma lényege érvényes maradt. És ezért a minta ma is mintául szolgál számunkra.

Erre a szempontra kívánja felhívni e könyv a magyar írók és olvasók figyelmét. Az itt összegyüjtött cikkek tekintélyes része régen íródott, más politikai körülmények között, más közvetlen feladatok megoldása céljából. De mivel valamennyi ezt a fent kiemelt szempontot tekinti legfőbbnek, ma sem vesztették el időszerüségüket, sőt az adott körülmények csak növelik ezt az aktualitást. Mert, ha a világ nagy részének és benne Magyarországnak ma központi kérdése a demokratikus átalakulás, úgy ez a központi kérdés nem szüntetheti meg azt a tényt, hogy a modern imperialista kapitalizmus szerkezetének a kultúrára és benne az irodalomra kedvezőtlen hatásai vannak. Az a veszély, hogy az író elszigetelt megfigyelővé váljék, ma is fennáll, e helyzet összes, a művészetre kedvezőtlen következményeivel együtt. És az az út, amelyen keresztül Tolsztoj, Dosztojevszkij és Gorkij, ki-ki a maga módján, leküzdötte ezt a veszedelmet, ma is az egyedüli kivezető út: mély

emberi összeforrottság valamely haladó, a népfelszabadulás útját kereső népmozgalommal. A művészetre veszélyesen ható társadalmi tényezők tehát hasonló természetűek, mint az orosz klasszikus realisták működése idején. Csak a mozgósítandó társadalmi és emberi ellenerők változtak meg és ezzel a hasonló harcból szükségképpen, új tartalmak adekvát kifejezési eszközeiként, új művészi formáknak kell megszületniök. Így a népfelszabadulás realista klasszikusai példaadók maradnak a szabad magyar nép új kultúrájáért, a demokratikus nemzeti kultúráért vívandó küzdelemben.

Budapest, 1946 február

ELŐSZÓ A MÁSODIK KIADÁSHOZ

Az új kiadásban, az első szövege — kisebb stiláris javításoktól stb. eltekintve — változatlanul megmaradt; csak időközben írt Puskin „Borisz Godunov"-járól írott tanulmányommal bővítettem ki. (Gorkijról szóló másik tanulmányomat az „Új magyar kultúráért" című kötetemben találhatja meg az olvasó.)

Nem érzem változásra szorulónak az első kiadáshoz írt elöszavamat sem. Pedig megjelenése óta irodalmi életünk alapjellege nem maradt egészen az, ami akkor volt. Amikor Balzacról írt könyvem után e kötetnek első kiadása megjelent, a magyar irodalmi közvélemény tekintélyes része még éles elutasítással foglalt állást ahhoz, amit ezek a tanulmányok realizmusnak neveztek, s szerzőjüknek művészi elmaradottságot, konzervativizmust, akadémikus megcsontosodást vetett szemére.

Az azóta lezajlott irodalmi fejlődés és az azt kísérő irodalmi viták kétségkívül előbbre vitték az irodalmi alapfogalmak tisztázásának kérdését. Előbbre vitték, de még ma is igen távol vagyunk attól, hogy irodalom és társadalmi valóság marxista megoldását általánosan elismertnek tekinthetnök. Mindenekelőtt — a leghangosabb deklarációk ellenére — még mindig gyakori realizmus és naturalizmus összekeverése. Hol avégből, hogy ezzel az igazi, a nagy realizmus jelentőségét lekicsinyeljék, hol azért, hogy gyenge, csak jószándékú, bár sovány, eltorzult és végső fokon nem hiteles valóságú műveknek „tartalmuk" rokonszenvessége vagy napi hangulatokba való beleillése miatt irodalmi rangot tulajdoníthassanak.

De talán még fontosabb a realizmus fogalmának kiforga-

tása a másik oldalról. Örvendetes látni, hogy a még néhány év előtt fölényesen fellépő antirealista irányzatok ma már védekezésre, sőt olykor önkritikára, belső revízióra kényszerültek. Ez a védekezés, ez az önbírálat azonban — gyakran persze inkább ösztönösen — úgy játszódik le, hogy elmossák azokat a határokat, amelyek a realizmust a realizmus-ellenes áramlatoktól elválasztják. Ilyenkor „kiderül", hogy a szürrealizmus is „tulajdonképpen" realizmus; hogy minden művészet absztrakciók segítségével kénytelen dolgozni, vagyis „lényegében" nincs igazi különbség teszem Leonardo da Vinci és egy mai absztrakt festő között stb., stb.

Ha általános módszertani szempontból tekintjük: minden korszakban előforduló jelenséggel állunk itt szemben: a dialektika lecsúszásával a szofisztikába, lesüllyedésével az eklekticizmus színvonalára. Hol itt a határ? Ott, hogy az igazi dialektika kísérlet a valóság szövevényes, folyton változó szerkezetének és mozgási törvényeinek lehető legnagyobb megközelítésére. A dialektikus tehát pl. tudja, hogy van is határ, meg nincs is. Nincs abban az értelemben, mintha tökéletes pontossággal meg lehetne határozni, hol kezdődik az egyik jelenség és hol végződik a másik; nincs abban az értelemben, hogy teljesen „tiszta" jelenség nem létezik, hogy két jelenségkomplexumot mindig az átmenetek végtelen sora és tömege kapcsol egymáshoz. Persze ugyanakkor: elválasztja is őket egymástól. Mert minden átmeneti jelenséget az jellemez, hogy benne az újnak és réginek, a keletkezőnek és az elhalónak elemei, tendenciái bonyolult, nehezen kibogozható elvegyülésben, kölcsönhatásban vannak jelen; lehetetlen olyan mértani pontot választani, vagy mértani elválasztó vonalat meghúzni, mely azt jelölné: itt és nem másutt végződik a régi, kezdődik az új, ezen innen van a keletkező, rajta túl az elhaló. Ámde, alaposan tévedne az, aki ebből azt a következtetést vonná le, hogy csak átmenetek léteznek, minőségi ellentétek pedig nem. A valóság dialektikus szemlélete, mely az átmeneteket elismeri, az éles határmeghúzások lehetetlenségét belátja, elvtelenséggé, eklekticizmussá, szemponttalansággá, szofisztikává változna át gondolkodásában.

Ugyanígy áll az absztrakció kérdése is. Nemcsak a művészi realizmus elmélete tudja, hogy absztrakció nélkül nincs müalkotás. A valóság leghétköznapibb szemlélete is meg-

győz arról, hogy semmire se megyünk, ha a tárgyaknak egyedül egyszeri, nem ismétlődő tulajdonságait vesszük figyelembe és elhanyagoljuk azokat a közös vonásokat, amelyekben a valóság ilyen jellegét absztrakció segítségével tükrözzük; ha azt mondjuk, hogy ház vagy utca, szoba vagy asztal, már absztraháltunk. Sőt, az egyszeriség, a nem ismétlődő vonásoknak hangulati vagy „intuitív" alapon álló tisztelői sem szokták tudni, hogy eltekinteni a tárgyak közös tulajdonságaitól és kizárólag az egyszerit vizsgálni — szintén absztrakció.

Az elvonás folyamatának ilyen egyetemes érvénye, ilyen mellőzhetetlensége a valósághoz való viszonyunkban azonban ismét nem alátámasztása az úgynevezett absztrakt művészet elméletének, hanem éppen ellenkezőleg nyilvánvaló cáfolata. Mert minden igazi művészetben, mely a valóság lényeges, mély vonásainak, szerkezetének és mozgásának visszatükrözése, mely az így tükrözött valóságot, mint érzékivé vált és érzékelhető jelenséget ábrázolja, az absztrakció nélkülözhetetlen, fontos mozzanat a valóság helyes tükrözésében és helyesen érzékeltetett megjelenítésében. De csak mozzanat. Az absztrakt művészet ellenben ebbe a mozzanatba akarja rögzíteni a művészet egész tárgyiasságát és egyben kifejezési módszerét. Ezzel pedig megcsonkítja, eltorzítja az objektív világ egészét, eltakarja azt és eltávolítja a valóságot a művészettől. Az igazi, a helyes absztrakció — mely mindig valaminek az elvont mozzanata — közelebb hoz mind a valóság lényegéhez, mind annak művészi megérzékítéséhez. A mozzanatból egyedüli tényezővé felfújt absztrakció ellenben eltünteti az objektív valóságot és szubjektív önkénnyé alacsonyítja annak művészi ábrázolását.

Nem itt a helye annak, hogy az ilyen és ehhez hasonló esztétikai áramlatokkal részletesen vitázzunk. Legkevésbbé, hogy azokat a kifogásokat cáfoljuk, amelyekre ez az eklekticizmus hivatkozni szokott. Nem érdemes sok szót vesztegetni arra az elméletre sem, mintha az én úgynevezett epigonjaim rontanák meg a marxizmus és vele a realista művészetelmélet hitelét. Eltekintve attól, hogy az úgynevezett epigonok között nem egy felette tehetséges gondolkodó van, aki már eddig is értékes elemzésekkel gazdagította kritikai irodalmunkat — hol volt valaha elméleti vagy kritikai irányzat, amelynek képviselői között ne lettek volna gyengék, vulgarizátorok? Ha mi marxisták pl. a „Nyugat" kritikai irányzatát bíráljuk, eszünk ágá-

ban sincs Ignotus vagy Babits számtalan kis utánzójával foglalkozni, azokat mestereik teljesítményeivel összehasonlítani és Ignotus vagy Babits irányát azért kritizálni, mert X vagy Y így vagy úgy eldurvította módszereiket. Nem. Az igazi tisztázást hozó polémia csak az lehet, megvizsgálni, mit adtak az igazán reprezentatív kritikusok legjellemzőbb írásaikban. Ezekből derül csak ki, hol van a jövőbe mutató pozitívum, hol van a fejlődést hátráltató tévedés. A marxizmus általános elismerése az „epigonok" még általánosabb ócsárlása mellett tehát szintén az eklekticizmus egy fajtája.

Zavartkeltőbb — bár éppen erről nem panaszkodnak ezek a polémiák — ha a marxizmus nevében olyan elméletek kerülnek forgalomba, mintha a realizmus csak egyik stílus lenne a történelem folyamán felmerült számos más között. Ehelyütt nincs módom kifejteni, hogy ez az elmélet milyen határozottan mond ellent a marxista esztétika alapelveinek. Itt csak arra kell röviden utalni, hogyan erősíti meg ez az álláspont az irodalmunkban és kritikánkban most dívó eklekticizmust. A nagy realizmus kérdésfeltevése a dialektikus visszatükrözés elmélete révén éles állásfoglalásra kényszerít mind a lélektelen, fotografáló naturalizmus, mind a valóságtól elforduló, a szubjektumba menekülő különböző formalizmusok ellen. A mai hangulat, a kezdeti éles elutasítás kudarca után, éppen kísérlet e világos kérdésfeltevés következményei elöl kitérni. Most már, ha a realizmus csak egyik stílus a sok közül, akkor világos, hogy létrehozó korszaka elmúltával neki is éppen úgy el kell múlnia, mint teszem a „biedermeier"-nek, s tekintettel arra, hogy a szürrealizmus nem pusztán szubjektív bolondéria, nem társadalmi ok nélküli kiagyalás — miért ne lehetne az (vagy valamely más -izmus) éppen a mi korunk „stílusa"? Így kaphat az ingadozó eklekticizmus váratlan elméleti segítséget a helytelenül felfogott marxizmustól. Ily körülmények közt természetes, hogy ez ellen az igazi vulgarizáció ellen arról az oldalról nem is tiltakozik senki sem.

Minket azonban most elsősorban annak társadalmi okai érdekelnek, amelyek következtében — még jóhiszemű gondolkodóknál és művészeknél is — létrejön a dialektikának itt elemzett elferdítése szofisztikává és eklekticizmussá. Azt hisszük, hogy ez az elméleti zavar messzemenően az új demokratikus életformák megszilárdulásával és kifejlődésével van összefüg-

gésben. Közvetlenül a felszabadulás után az értelmiség nagy része még nem tudott más magatartást elképzelni, mint amit a Horthy-korszak és a fasizmus idején e rendszerekkel szemben érzett viszolygásból, viszolyogva történt behódolásból, vagy a zsebben rázott ököl gesztusából magának kialakított. Mivel az első idő számos, a felszínen erősnek látszó politikai irányzatai nagyon is támogattak bármely olyan állásfoglalást, mely a viszolygásnak ezeket a különböző formáit a résztvevők szemében aktív ellenállássá nagyította fel, mivel ennélfogva az értelmiség e része semmiképpen sem látta régi magatartását önkritikára, revízióra, megújulásra szorulónak, természetszerűleg létrejött minden olyan igény elvetése, mely az ország újjászületésének megfelelően új magatartást kívánt az értelmiségtől, tehát az íróktól, a művészektől is.

Az utolsó idők nagy fordulatai (a Nagy Ferenc-ügytől az államosításon keresztül egészen a munkáspártok egyesüléséig, az iskolák államosításáig) nemcsak az új társadalmi rend szilárdságát, a régi idők elmúltának véglegességét világították meg az értelmiség széles rétegei számára, hanem az új élet felé vezető utat, sőt az új élet számos megnyilvánulását is láthatóvá, érzékelhetővé tették. Ilyen körülmények között meg kellett ingania a realizmus konok és értetlen elutasításának. Ámde ugyanakkor megmaradt az írók és művészek tekintélyes részében (és régi közönségében is) az a törekvés, hogy régi magatartásukat valami formában átmentsék az új életbe.

Így jön létre a kísérlet, összeegyeztethetetlen ellentéteket eklektikusan egyesíteni, aminek gondolati formája csak a szofisztika lehet. Ezért lehet az így létrejövő elméleti zavart — bizonyos szempontból — haladásnak is értékelni, amennyiben megvan benne annak a lehetősége, hogy ez az eklekticizmus a komoly, a becsületes alkotók részére csak átmenet lesz az új idő igaz megértése, s ezzel kapcsolatban a realizmus helyes értékelése, valódi elsajátítása felé. Persze nem egy esetben nem erről van szó. A külsőleges alkalmazkodás, belső viszolygással párosulva, régóta megrögzött magatartása a magyar értelmiség nem csekély részének. És kétségtelen, hogy a fent röviden jellemzett eklekticizmusban sok esetben az elmúlt korszakok eme társadalmi megszokássá vált alkalmazkodása kap kifejezést.

A magatartás változásának eme lassúságát még fokozza

az utolsó évek társadalmi fejlődése a nyugati országokban. A Ferenc József- és a Horthy-korszakban még érthető volt (bár az utóbbiban már elvesztette objektív jogosultságát), hogy a magyar értelmiség haladó része kizárólag a nyugati országok kultúráját tekintette iránymutatónak. A második világháború befejezését követő idő azonban nemcsak a Szovjetunió vezetőszerepét domborította ki, nemcsak a középeurópai népi demokráciákban hozta létre az új kulturális fellendülés előfeltételeit, hanem ezzel egyidejüen nyilvánvalóvá tette, hogy a nyugati államok eddigi fejlődése nem volt képes túlhaladni azokon az ellentmondásokon, melyek a háború előtti és a háborús válságot okozták. Ez azonban azt is jelenti, hogy ez országok polgári kultúrája szükségképpen magasabb fokon reprodukálja e korszak kulturális ellentmondásosságait: a gondolati és művészi dekadencia különböző válfajait. Értelmiségünk így kettős, ellentétes hatás alatt áll. Egyrészt a hazai fejlődés abban az irányban hat, hogy leküzdődjenek benne a dekadens magatartások gondolati és művészi alapjai és velejárói. Másrészt a még mindig elevenen élő hagyomány, hogy minden igazi kultúrember nyugatra szegzi tekintetét (párosulva a régi magatartás előbb elemzett fennmaradásával), a dekadens irányzatok konzerválódása irányában kell hogy hasson.

Ebben az átmeneti időben kétségkívül egyike az elméleti és művészi tisztázódás leghathatósabb eszközeinek a nagy orosz realizmussal való beható foglalkozás E könyv első kiadásához írott előszavamban, valamint magának a könyvnek számos helyén kifejtettem már, hogy miért. Röviden összefoglalva: először, mert itt olyan magasrendü realizmussal állunk szemben, melynek művészi értékét még a nyugati dekadencia legfanatikusabb hívei sem vonhatják kétségbe; másodszor, mert itt nyilvánul meg talán a legpéldaadóbb módon a művészi alkotás társadalmiasságának mély és szerves összefüggése a műalkotás átfogó és átütő erejével; harmadszor, mert itt találjuk meg azt a legkönnyebben megközelíthető hidat, amely a letünt polgári kultúrát és a keletkezőben levő új, szocialista kultúrát összeköti. Éppen az orosz irodalom tanulságai mutatják meg, mennyire az életből magából nött ki a kulturális, a művészi összefüggés a szocialista kultúra új nagy teljesítményei és a mult klasszikus, haladó természetü alkotásai között. Azért

remélem, hogy e könyv új kiadása termékenyen hozzájárulhat a jelenlegi átmenet zavarosságainak tisztázásához.

Amikor ennek reményében útjára bocsátom könyvem új kiadását, nem mulaszthatom el megismételni azt, amit az első kiadás előszavában kiemeltem: ott, mint most, példaadónak mondtam a nagy orosz realizmust a magyar irodalom számára is. De hozzátettem (és újbóli idézéssel szeretném aláhúzni): „Ennek az álláspontnak leszögezése nem azt jelenti, mintha azt kívánnók, hogy a most keletkező új magyar irodalom bármilyen formában is utánozza az oroszt... az orosz irodalom világhatása éppen azt mutatja, hogy a legjobbaknál az orosz realizmus *lényeges elveinek* elsajátítása a hazai, nemzeti problémák iránti nagyobb érzékenységet fejlesztett ki, nagyobb hozzáértést ahhoz, hogy az író éppen a saját jellegzetesen nemzeti problémáit ragadja meg és tökéletesebb realizmussá fejlessze ki." Ha tehát a klasszikus orosz realizmusban hidat látunk a mult és jövő között, úgy itt is csak a hídépítés példaadó munkájaként szabad a nagy orosz írókat felfogni. A mi hidunkat, a magyar mult haladó irányzatainak összekapcsolását a most készülő magyar jövendővel, nekünk magunknak kell, a magunk erejéből, a magyar kulturális mult anyagából, onnan nyert eszmei és művészi eszközökkel felépíteni. Ez nem lebecsülését jelenti a nemzetközi tapasztalatoknak és az onnan nyert módszereknek. De ezek csak akkor lesznek igazán termékenyek a mi számunkra, ha vérré válnak bennünk, vagyis, ha szervesen tudjuk őket magyar talajra átplántálni, hogy így segítségükkel újjáépíthessük a magyar kultúrát, mint a régi, nagy magyar kultúra méltó folytatását és betetőzését.

Budapest, 1948 június

ELŐSZÓ A HARMADIK KIADÁSHOZ

Anélkül, hogy az újból megjelenő tanulmányok szövegében lényeges változások volnának, mégis sok tekintetben újjá vált könyvet adok olvasóim kezébe. Új mindenekelőtt, hogy egész tanulmánysorozat foglalkozik a szovjet irodalom kiváló képviselőivel; most már nem Gorkij, hanem a Nagy Honvédő Háború utolsó szakaszát ábrázoló Kazakevics regénye zárja le az elemzett művek sorát. (Az ezzel kapcsolatos problémákkal a „Szocialista realizmus" kötet előszavában fogok foglalkozni.) Új továbbá az összefoglaló Puskin tanulmány; az előző kiadás még csak a nagy költő „Borisz Godunov" című drámájával foglalkozott. Puskin világirodalmi helyének meghatározási kísérlete szükségessé és lehetővé tette, hogy — ha vázlatosan is — a XIX. századbeli orosz irodalom nemzetközi jelentőségével foglalkozzam, természetesen a legszorosabb összefüggésben az orosz forradalmi mozgalmak történetével, ami az egész kötet történelmi megalapozását kiszélesíti és elmélyíti. Új a kötetben a Csernisevszkij regényéről szóló tanulmány is, mely az orosz kritikai realizmus közvetlen osztályharcos irányzatát, annak szépirodalmi formáit mutatja be a magyar közönségnek.

Ilymódon az a kép, melyet a könyv az orosz kritikai realizmusról ad, jóval teljesebb az előző kiadásokénál. Természetesen tudom, milyen távol van még a valódi teljességtől. Gogol és Lermontov, Turgenyev és Goncsarov, Osztrovszkij, Szaltikov-Scsedrin és Csehov nélkül (hogy csak néhány nagy nevet említsek), nevetséges volna még csak megközelítő teljességről is beszélni.

Ezzel az igénnyel könyvem sohasem lépett fel, s nem lép fel új, valamivel teljesebb formájában sem. Amit — remélhetőleg erösebben, mint az előző kiadásokban — érvényre igyekszik juttatni, az az orosz kritikai realizmusban kifejezést kapott haladó eszméknek és az azokat ábrázoló korszakalkotó művészi formáknak folytonossága, egysége, összefüggése, (mind egymás között, mind a mai nap nagy eszmei és művészi kérdéseivel), valamint az itt kivívott eszmei és művészi értékek aktualitásának ma megoldandó feladatai szempontjából.

Az előző kiadások előszavai is hasonló kérdésekkel foglalkoztak, főként az utolsóval. Akkor azonban még csak arról volt szó, hogy szétzúzzuk azokat a polgári dekadens reakciós előítéleteket, melyek e tárgykörben kialakultak és megmereved-tek, hogy az igazi realizmusnak érvényt szerezzünk az akkor uralkodó realizmus-ellenes irányzatokkal és elméletekkel szemben. Azóta irodalmi helyzetünkben döntő fordulat állott be. Ma az volna reakciós, ha a realizmusért általában harcolnánk és ezzel elhomályosítanánk, összezavarnánk a szocialista realizmus elsajátításának, kibontakoztatásának különleges problémáit. Sőt, azóta már oda is eljutottunk, hogy már nem a szocialista realizmus puszta érvényesítése a központi kérdés számunkra, hanem érvényesítésének konkrét körülményei, módozatai és eszközei, elkerülése azoknak a hibáknak, amelyek elméletünkben és gyakorlatunkban eddigi harcaink folyamán felléptek. Elsösorban vonatkozik ez a sematizmusra, továbbá — ezzel a legszorosabb összefüggésben — arra a gondolati és művészi zavarra, mely számos írónknál ábrázolás és pártosság viszonyában kifejezésre jut. Egyesek azt hiszik, hogy az alakok igazi eleven, az író akaratától úgyszólván független élete akadálya a szocialista pártosságnak. Mások pedig — éppen ilyen helytelenül — úgy vélekednek, mintha a pártosság komoly végigvitele szükségképpen bizonyos sematizmussággal kellene hogy együttjárjon, aminek következtében aztán valamely „mérsékelt" sematizmus jogos eleme lenne a szocialista realizmusnak vagy legalább is szükségszerü átmenet feléje.

Ez az előszó természetesen nem az a hely, ahol ezt a kérdést behatóan ki lehetne fejteni. Itt csak arra utalhatunk, milyen segítséget adhat a kritikai realizmus komoly tanulmányozása íróinknak és kritikusainknak az ilyen kérdések helyes megoldásában. Világos: a lenini értelemben vett pártosság a

szocialista realizmus sajátossága. De alaposan tévedne az, aki azt hinné, hogy a kritikai realizmus nem ismerte az író szenvedélyes állásfoglalását kora nagy kérdéseihez, hogy ez az állásfoglalás és a költői alkotás szerves összefüggésének művészi egysége ne lett volna egyik legfontosabb kérdése ez írók formamegoldásainak is.

Mihelyt azonban ezt a kérdést csak némileg konkréten feltesszük, már élesen szembehelyezkedünk a sematizmus minden árnyalatával. Látnunk kell, hogy minden igazi író a maga módján, a maga eszközeivel, a maga világnézeti és alkotási sajátosságának megfelelően alapvetően másképp nyul az itt döntő problémákhoz. Nem kétséges, hogy Tolsztoj mindig a konkrét alakokból, azok egymáshoz való viszonyából, az így létrejövő társadalmi, történelmi atmoszférából indul ki s ezt igyekszik tökéletesen ábrázolni, az író szubjektív beavatkozása nélkül, tisztán, úgy ahogy van. De vajjon azt jelenti-e ennek sikerülése, hogy Tolsztoj nem foglal világosan állást? Nem is beszélünk arról a számos esetről, ahol a gondolkodó, a társadalomkritikus Tolsztoj nyiltan szót kér a maga müveiben, hogy például Napoleonról megmondja a maga véleményét. (Ebben az összefüggésben nem döntő, hogy Tolsztoj véleménye mikor helyes, mikor nem.) De számunkra most nem ez a legfontosabb. Arról van itt elsősorban szó, hogy amikor Tolsztoj alakokat elevenít meg, magukban az alakokban benne foglaltatik az író állásfoglalása, igenlése vagy tagadása az illető embertípussal szemben. Nem kell nagyon mély művészi érzék ahhoz, hogy az ember lássa: milyen hevesen ítéli el Tolsztoj a Karenin-típusú bürokratát, milyen szenvedélyes hévvel szereti az útjukat becsületesen kereső embereket, a Bezuhovokat, Levineket stb. Nála tehát az állásfoglalás magukból az alakokból, tipizálásuk és egyénitésük művészi miként-jéből nő ki.

Szabad-e azonban ebben a Tolsztojnál oly nagysikerü módszerben szabályt, előírást látni? Azt hiszem: éppen a kritikai realizmus története tanít meg az ellenkezőre. Gondoljunk Csernisevszkij szintén itt tárgyalt regényére. Nem kétséges: nála — éppen úgy mint Tolsztojnál az élő alak — a „tendencia", a politikai, a publicisztikai tartalom az elsődleges, éppen művészi alkotási szempontból. Ez határozza meg, amint azt tanulmányomban elemezni igyekeztem, a regény egész felépíté-

sét, elbeszélési módját, a benne fellépő alakok tipikus vonásait, emberi jellegét. És ime: Csernisevszkij — hogy csak a legfontosabbat emeljem ki — Rahmetov alakjának művészi ábrázolásával az illegális forradalmár elevenen példát mutató típusát alkotta meg, akinek emberi és erkölcsi kisugárzó ereje még a mai gyökerében megváltozott viszonyok között is változatlan frisseséggel hat.

Nézzünk még egy tanulságos ellenpéldát. Dosztojevszkijről írván rámutattam arra, hogy az ő politikai nézetei, világnézete nem egyszer ellentétbe kerül alakjai szerves életével, fejlődésük belső dialektikájával. Ez az ellentét egyes esetekben túlvitte Dosztojevszkijt világnézetének reakciós korlátain: máskor az írónak „sikerült" beleszorítani alakját saját gondolatrendszerének sémái közé. Ilyen esetekről mondta Gorkij, hogy Dosztojevszkij megrágalmazza saját alakjait és ezzel természetszerűleg maga rombolja le azt, amit addig jelentős művészettel felépített.

Természetesen: szocialista író számára ilyen jellegű konfliktus nem merül fel. Világnézet és alkotás dialektikus egysége és különbözősége azonban égető probléma marad minden mai író számára, még akkor is, ha a különbözőség megszűnt haladás és reakció antagonisztikus ellentéte lenni, akkor is, ha a különbözőség a dialektikus egység mozzanatává vált. A kritikai realizmus mesterei most már világosan mutatják e probléma megoldásának írónként felette különböző, semmiképpen sem sematizálható módjait. Megmutatják, hogy a megoldás alapja az élet, az emberek, a társadalom alapos és mély ismerete, következetesség és művészi becsületesség, a valóság lényeges vonásaihoz való törhetetlen ragaszkodás az emberek, az emberi viszonyok ábrázolásában, a saját világnézet komoly beható ismerete, kritikai éleslátás a világnézet és az emberi megnyilvánulási formák összefüggését illetően. Mert ha a fentjelzett Dosztojevszkij-probléma (az engelsi „realizmus diadalának" visszája) mint világnézeti probléma túlhaladott is a szocialista realizmus számára, mégis fennáll az a kérdés: vajjon az ábrázolt alak, mint élő, előttünk „önállóan" mozgó, konkrét egyéni ember megfelel-e annak a világnézeti funkciónak, melyet az író kompozíciója ráruház? (Bubennov ennek hiányát kritizálta annakidején Katajev regényében.)

Talán ez az egy kiragadott példa is eléggé megmutatja,

mennyit tanulhatnak a mi íróink és kritikusaink az orosz realizmus nagyjaitól. És ennek a kérdésnek aktualitása ma felette égető. Mert hiszen a sematizmus egyik fontos alapja tehetséges íróinknál éppen az irodalmi kultúra hiánya. Aki keveset élt át és kevés olvasmánnyal, kevés tanulmánnyal egészítette ki sovány közvetlen élményeit, nem ismerheti az igazi nagy müvek oly sokoldalú és elvben oly egységes, oly egyéni és ugyanakkor oly szükségszerű kompozíciós törvényeit. Nem ismerheti tehát, hol van saját élményeinek és alkotó képességeinek valóságos súlypontja; melyik az az „archimedesi pont", melyen állva önálló, hiteles költői világot teremthet.

A nagy orosz realizmus tanulmányozása nélkül mai írónak vagy kritikusnak nem lehet igazi kultúrája. Súlyosan tévednek azok a fiatalok, akik azt hiszik, hogy szocialista világnézetük (ne kérdezzük, mennyire alapos az ilyen esetekben) mentesítheti öket a mult nagy alkotásainak tanulmányozása alól. Természetesen éppoly súlyosan tévednek azok, akik azt hiszik, hogy e mult nagyságainak nevében joguk van lenézni a ma keletkező szocialista irodalmat, marxista kritikát. Eltekintve attól, hogy a legtöbb esetben azok, akik állítólag Puskin vagy Tolsztoj nevében nézik le „igényesen" a ma szocialista irodalmát, valóban Proustra vagy Valéryra (söt esetleg Sartre-ra vagy Eliotra) gondolnak, ha Puskint vagy Tolsztojt emlegetik, most is hangsúlyoznom kell, amit már az előző kiadások elöszavaiban kiemeltem: a klasszikusok termékeny tanulmányozása semmiképpen sem jelent utánzást. Puskin is, Tolsztoj is a maguk népének, a maguk korának gyermekei voltak: e nép, ez osztály, e kor kérdéseire kerestek választ és találták meg müvészi megformálásukban. Más kor, más nép, más osztály más tartalmakat termel az íróknak témául, s az új tartalom új formát követel, mint a kifejezés adekvát módját. Legkivált ebben az esetben, amikor ezektől a nagy íróktól a világtörténet legnagyobb fordulata választ el: ök az emberiség elötörténetének utolsó szakaszait örökítették meg; a mi íróink feladata az emberiség valódi történetének első lépéseit müvészi formában kifejezésre juttatni.

Ennek azonban még egy következménye van. E sorok írójának meggyözödése, hogy az olyan íróknak, mint Puskin, Csernisevszkij vagy Tolsztoj, ma elmondhatatlan nagy az aktuális jelentösége. De nagy: mint Puskiné, mint Csernisev-

szkijé, mint Tolsztojé, vagyis mindegyiknél mint népe, osztálya, kora fiáé. Vagyis együtt mindazokkal a korlátozottságokkal, amelyeket az osztálytársadalom a benne élő bármenynyire jelentékeny egyéniségre rákényszerít. Ebből a valóságos konkrét történelmi dialektikából nő ki minden nagy alkotás időtállása, jövőbe mutató irányzata, aktualitása. Csak ha ezt a kortalajt — minden történelmi és társadalmi korlátozottságával együtt — helyesen értjük meg, tudjuk helyesen megérteni a mult nagy alkotásait, tudunk termékenyen tanulni tőlük. Ezt azért is kell hangsúlyozni, mert az utolsó időben, amikor ellenkező végletbe csapott át nálunk a klasszikusok szektáns megvetése, elkezdett divatba jönni a mult nagyjainak maivá stilizálása, ami ugyanannak a helytelen, történelemellenes felfogásnak a visszája. Puskin nem volt proletárköltő, Csernisevszkij nem volt a marxizmus-leninizmus hirdetője, Tolsztoj nem volt forradalmár. Akár megvetni őket ezért, akár „történelmi kozmetika" segítségével ilyenekké stilizálni őket, egyaránt elzárja elölünk az igazi, a termékeny megértés és tanulás útját.

A marxizmus-leninizmus az igazi történelem tudománya: az emberiség multjának leplezetlen feltárása abból a célból, hogy annak tanulságait, eredményeit, vívmányait a jövő építésére, a jelen harcaiban sikerrel felhasználjuk. Az irodalom, mint az emberi öntudat történelmi fejlődésének egyik legfontosabb ideológiai megnyilvánulása, fontos része aktualitásra irányult történelmi világképünknek, annál is inkább, mert az igazi irodalom sokkal több a puszta történelemismeretnél: felidézi, közvetlenül átélhetővé teszi az emberiség fejlődésének legfontosabb szakaszait, részévé alakítja a jelenben élő és küzdő ember átfogó, történelmen alapuló szocialista öntudatának. Ha ez áll minden valódi nagy irodalomra, már pedig áll, úgy sokszorosan érvényes arra az irodalomra, mely a Nagy Októbert elökészítő társadalmi folyamatokat tükrözi és fejezi ki.

Abban a reményben, hogy ezek a tanulmányok képesek lesznek ezt a megújult aktualitást eredményesen szolgálni, bocsátom útjára könyvem emez új kiadását.

Budapest, 1951 november

PUSKIN

PUSKIN HELYE A VILÁGIRODALOMBAN

Puskin nálunk Magyarországon régen ismert, régen népszerű, nagy befolyást gyakorló költő. Ennek ellenére: mondhatjuk-e, hogy ismerjük? Itt elsősorban nem Puskin életmunkája egészének ismeretére gondolok, mert mostanig sok fontos müve még nem volt magyarra lefordítva, hanem arra, tudjuk-e, ki volt igazán Puskin? Mit jelent a világirodalom fejlődésében? Az a tény, hogy sok magyar olvasó és író élvezte egyes verseinek formai tökélyét, hogy elandalgott az „Anyegin" hangulatképein, még semmiképpen sem jelentett lépést errefelé. Sőt, mivel Puskin képe, nálunk is, a legszorosabban összefüggött azzal a gyökerében hamis és misztifikált felfogással, mely Oroszország határain kívül az orosz társadalom és vele az irodalom fejlődéséről uralkodott, az így kialakult képek sok tekintetben akadályai lehetnek annak, hogy Puskin világirodalmi központi helyét felmérjük és megértsük.

Erre a kérdésre igyekeznek választ adni a következő sorok.

1.

Az orosz irodalom és benne Puskin jelentősége csak 1917 szemszögéből érthető meg. Csak innen adódik igazi áttekintés a fejlődés fővonalára, egészére és benne az egyes nagy alakok helyére és jelentőségére. A kortársak, még az orosz demokrácia nagy előharcosai is — nem láthatván még, mi lesz útjuk vége — nem tekinthették át teljesen az egyes nagy írók, főleg Puskin, objektív világirodalmi szerepét. Minden lelkesedés elle-

mére, amely Puskint Gogoltól és Belinszkijtől Tolsztojig és Dosztojevszkijig körülvette, mindenkinek egy bizonyos fokig alá kellett becsülni ezt a világirodalmi jelentőséget, mert akkor még nem vált láthatóvá az egész orosz irodalom világtörténeti, világirodalmi szerepe. Ennek megértéséhez csak a Nagy Október adja meg a helyes perspektívát. A Nagy Október maga és az, ami belőle az orosz népre, a világ összes népeire következett. Az orosz irodalom nagysága, amit addig sokan csak éreztek, sejtettek, most teljes mértékben napvilágra került. Az orosz irodalom világtörténeti szerepe — bármilyen széles és mély volt nemzeti és nemzetközi hatása addig is — lehetne mondani csak ez után a dátum után kezdődik igazán.

A Nagy Október tette világossá az orosz fejlődés normális, klasszikus voltát. Mit jelentenek ezek a szavak?

Csak három ilyen fejlődést ismerünk az emberi kultúra eddigi történetében. Az első a görög; Homérosztól a városállamok felbomlásáig. Winckelmann és követői úgy látták, hogy a kultúrélet objektiválódásai, legelsősorban a művészíek, szervesen, abban a sorrendben, azzal a dialektikával valósultak meg, ahogy azt belső logikájuk követelte. Ezt a ténymegállapítást még a legkiválóbb haladó polgári gondolkodók sem tudták tudományosan megindokolni. Engelstől tudjuk, hogy a kategóriák logikai egymásutánja egybeesik a történelmi szükségszerűséggel, azzal a különbséggel persze, hogy a logika elvonatkozik a történelmi fejlődéssel elkerülhetetlenül együttjáró, azt zavaró véletlenektől. A görög fejlődés klasszikusságát, normálisságát éppen az teszi, hogy ezek a véletlenek kisebb szerepet játszanak, kevésbbé zavaróan hatnak be a fejlődés belső dialektikájába. Engels ezt kifejezetten hangsúlyozza, amikor az athéni gentiltársadalom felbomlásáról, a városállam megalakulásáról beszél. Ezért mondhatta Marx a homéroszi époszok korszakát az emberiség „normális gyerekkorának".

A másik ilyen fejlődés a francia, mégpedig a hübériség felbomlásától a nagy francia forradalomig. (Balzac és Stendhal éppen úgy utójátékai, lezáródásai ennek a fejlődésnek, ahogy Platón és Arisztotelész a görögének.) Engels Mehringhez írt levelében éppen ebből a szempontból párhuzamot von a német és a francia történelem között, rámutatva arra, hogy az összes kérdések, amelyek mind a két nép életében szükségszerűen felmerültek, a franciáknál megoldásra jutottak, míg Németország-

ban sehol sem sikerül a szerves átmenet a fejlődés egy alacsonyabb fokáról a magasabbra.

A harmadik az orosz történelem. Az orosz történet ilyen jellege sokáig nem volt látható. Mert Lenin előtt alig értette meg valaki konkréten a demokratikus, a mindig demokratikusabbá váló forradalmi mozgalmak átnövését a proletárforradalomba. Míg Európában 1794 után egyre jobban degradálódnak a polgári demokratikus mozgalmak, egyre jobban tűnnek el vagy válnak torzképekké a nagy francia forradalom hagyományai, az orosz fejlődés meghozza a forradalmi demokrácia klasszikus leszámolását a liberalizmussal, majd a fejlődés magasabb fokán a proletariátus forradalmi hegemón szerepének klasszikus kidolgozását, az újtípusú munkáspárt megteremtését, a munkás- és parasztszövetség klasszikus formáját. (1793 magasabb színvonalú megismétlődését, amikor is az osztálytudatos proletariátus áll, újtípusú forradalmi párt által vezetve, a plebejus jakobinizmus helyén.) Az európai 1848-nak 1905 az orosz megfelelője. De a demokratikus forradalom vereségе itt csakugyan csak főpróbája a proletár forradalom győzelmének. Nincs idő arra, bár a demokratikus forradalom vereségе életre segíti ezeket a tendenciákat, hogy a burzsoázia uralkodóvá tegye saját, immár teljesen dekadens világszemléletét. 1917-tel az orosz nép — elsőnek a világon — lép ki az emberiség előtörténetéből, kezdi meg annak valóságos történetét: a szocializmust.

A szocializmus megvalósításával azonban az orosz fejlődés lényegbevágóan más helyet foglal el az emberiség történetében, mint az őt megelőző klasszikus típusok. A görög kultúra, az őskommunista közösség felbomlásának a kultúra szempontjából kivételesen szerencsés esete. Ámde rövid virágzása — bármilyen magasrendű lett légyen is — nem szüntethette meg azt a gazdasági zsákutcát, mely minden rabszolgatartó társadalom részére fennállt. A francia fejlődés pedig a polgári forradalom győzelmével kapitalista országot teremtett, amelynek saját belső gazdasági dialektikája felszámolta keletkezésének hősi illúzióit.

Az orosz fejlődés ellenben lezárja az emberiség „előtörténetét", megszünteti az osztálytársadalmat és a Szovjetunió népeit az emberiség vezetőivé teszi a végleges felszabadulás, az egyetlen valódi szabadság útján: a kizsákmányolás megszüntetése, az osztálynélküli társadalom útján. Az idevezető orosz

fejlődés ezért minőségileg különbözik minden őt eddig megelőzőtől.

Innen kell — visszanézve — áttekinteni az orosz irodalom fejlődését is, innen kell megérteni Puskin világirodalmi jelentőségét.

2.

Belinszkij már tisztán látta, hogy Puskinnal új szakasz kezdődik az orosz irodalom történetében. És azt is látta, hogy utána minőségileg más irodalom indul meg. A felvilágosodás után, a modern kritikai realizmus, a gogoli korszak előtt kell tehát látnunk Puskin helyét az irodalom fejlődésében.

Az ilyen határok sohasem húzhatók meg metafizikai élességgel; de azért mégis léteznek korszakokat elválasztó határok nemzeti és nemzetközi méretben. Ha Puskin mellett Hölderlinre és Goethére, Keatsre és Shelleyre gondolunk, akkor világirodalmilag láthatjuk a klasszikus szépségideálnak ilyen — rövidlejáratú — de eredeti és monumentális felújulását Európa arculatának ama megváltozása következtében, amelyet a francia forradalom és Napoleon idéztek elő. Ez a korszak — párhuzamosan az egyidejű angol „ipari forradalommal" — tette csak igazán uralkodóvá a kapitalista termelést, a polgári társadalmat. Illetve tette Közép- és Kelet-Európában a társadalom fejlődésének központi megvalósítandó kérdésévé. A forradalmat előkészítő felvilágosodástól ezt a korszakot az választja el, hogy az új társadalom alapvető belső ellentmondásai már napfényre jöttek, ha nem is váltak még (főleg gazdaságilag, osztályszempontból) igazán tudatossá. Viszont napfényrejövésük intenzitása még nem elég erős ahhoz, hogy a kulturális élet minden megnyilvánulásának látható központjává válhassanak. Ez következik be Európában a kritikai realizmus hullámával a júliusi forradalom után. Mint már kiemeltük: e tekintetben az orosz fejlődés időszámítása más, az azonban kétségtelen, hogy az orosz irodalom stílusmegfordulása, a gogoli korszak már Puskin életében megkezdődött.

Realista hullámról beszéltünk, s Balzacra, Stendhalra, Dickensre, Gogolra gondoltunk, — hát az előbbi korszak nagy írói, Goethe, Puskin nem realisták? Itt az igazi megoldandó kérdés az irodalomtörténet számára: a realizmuson belül meg-

érteni és meghatározni ezt a döntőfontosságú stílusváltozást. Mert a realizmus nem stílus, hanem minden igazi nagy irodalom közös alapja.

A francia forradalom nemzetközi, a világot és az embereket megváltoztató hatása lehetetlen lett volna heroikus illúziók nélkül. Ezek persze szorosan elvegyültek az új ellentmondásteli valóság, az új ember első kialakulásának tényével. Ezek a heroikus illúziók már a felvilágosodásban szoros bensö kapcsolatban állnak az antikvitással, az antik szépség ideáljával. Amde, ha itt kizárólag csak illúziókról lett volna szó, még ha társadalmilag objektíve szükségszerü illúziókról, nem jöhetett volna létre nagy, realista müvészet. A kor szépségvágya — persze országonként, osztályonként különböző tartalmakkal és formákkal — a keletkezöben lévö új világ valóságos problémáira irányult.

Lenin Feuerbachról és Csernisevszkijről írván, kiemeli, hogy a forradalmi demokrácia egyik fö célja a teljes ember ideáljának megvalósítása. A következökben igyekezni fogunk konkretizálni, hogy a kor szépségideálja hogyan függ össze ezzel a problémával. De mivel ez az összefüggés kétségtelenül fennáll, már most is kimondhatjuk, hogy a szépség utáni vágyódás, a szépnek megvalósítási kísérlete a müvészetben Hölderlintöl Shelleyig lényegében sokkal kevésbbé megújítása valami rég letüntnek, mint egy még nem született jövö hívása, mint a jelen valóságában errefelé induló tendenciák ébresztése volt.

A számunkra központi esztétikai kérdés tehát: mi ez a szépség? A felelet a legkevésbbé sem egyszerü. Próbáljuk meg mindenekelött a negatív elhatárolást. Sokan összekeverik a szépséget a müvészi tökéletességgel, a legáltalánosabb, minden müvészetre egyaránt vonatkozó formális követelmények teljesítésével. De ha Raffael is, Daumier is egyaránt „szépet" alkottak, a szépség *mint* sajátos esztétikai kategória eltünt, egyszerüen azonossá vált a müvészi tökéletességgel. Ehhez hozzájárul az akadémikus müvészet tartalmi félreértése, mely azt követeli, hogy a müvészet kizárólag „szép" (bizonyos korszerü, osztálymeghatározta konvencióknak megfelelö) embereket, dolgokat stb. ábrázoljon. Ez irány helytelenségének elemzésével, azt hisszük, fölösleges részletesen foglalkozni.

De van-e akkor egyáltalában értelme a szépről, mint sajátos esztétikai kategóriáról beszélni?

Azt hisszük, van. S éppen Puskin versei, novellái, „Anyegin"-ja veti fel nagy élességgel ezt a kérdést. Állítsuk csak gondolatban Puskin „Anyeginjét" egy Szaltikov-Scsedrin regény vagy „Dubrovszkij"-át a Kleist „Mihael Kohlhaasa" mellé s ösztönszerűen érezzük, hogy itt objektíve jogosult, valóságos megoldandó kérdésről van szó.

Talán az utóbbi esetben a legegyszerűbb ezt a kérdést megragadni, hiszen a két novella témája igen közel rokon egymáshoz. Miért szép, a szó konkrét esztétikai értelmében, a Puskin novellája? S miért csak kiváló müalkotás a Kleisté?

A rokon téma: az osztálytársadalom (konkréte a felbomló hübéri társadalom) szerkezetéből szükségszerüen, a megoldás minden reménye nélkül kinövő igazságtalanság. Ha valamely hatalmas, nagy összeköttetésekkel rendelkező ember bármit is akar, még ha a legcsekélyebb törvényes alap nélkül is, játszva keresztül tudja vinni. Ha most már valamely ilyen igazságtalanság áldozata nem veti magát annak szótlanul alá, sőt komoly ellenállást gyakorol, elkerülhetetlen, hogy igazságos ügye ellenére, mondhatnánk igazságos ügye következtében, összeütközésbe kerüljön a fennálló jogrenddel és ebben az összeütközésben a társadalom belehajszolja bünök elkövetésébe a minden jóra hajlamos embert is.

Ezt a társadalmat és a benne létrejövő lelki folyamatokat Puskin is, Kleist is híven és hitelesen ábrázolja. De Kleistnél a lázadó, a bünbe kergetett ember lelkében nagyobb, mélyebbrehatóbb, patologikusabb eltorzulások állnak be, mint amilyenek a téma lényegéből okvetlenül következnek; olyan mély eltorzulások, hogy áthatnak az elbeszélés menetére is. Puskin végig megmarad „normális" emberek ábrázolásánál. Az ő lázadója sohasem mutat emberileg eltorzult vonásokat, ellenkezőleg, minden cselekvéséből tiszta értelmi és erkölcsi fölény árad ki a felbomló társadalom romlottságával szemben. Az eltorzulás — gondosan mérlegelve, minden túlzás nélkül, társadalmilag hitelesen — éppen az igazságtalanságot felidézők oldalán jelentkezik. Tehát társadalmilag tipikus, nem egyénileg patologikus eltorzulás.

Ebből az ellentétes művészi magatartásból nő ki a két novella stílusának ellentétessége. Ismét rá kell mutatnunk az

általános kiindulás hasonlóságára. Puskinnál is, Kleistnél is megvalósul a jó novella tömörsége, lakonikussága. De mégis csak Puskinnál találjuk meg a klasszikus novella karcsúságát, könnyüségét, elbeszélő hangjának derüs fölényét, akkor is, ha szörnyüségeket mesél el. Ez formailag abból következik, hogy Puskin az embereket, helyzeteiket ábrázolja, felelevenítve azokat tárja elénk s jóval kevésbbé elemez mint Kleist. Ez a stiláris különbség visszamutat a fent vázoltakra. Csak normális embereket, illetve valamely társadalom szerkezetéből objektív, látható szükségszerüséggel kinövő emberi eltorzulásokat lehet részletes elemzés nélkül, puszta létezésükkel hitelesen ábrázolni. Az egyéni lélekbe behatoló patologikus eltorzulás ellenben mindig magyarázatra, elemzésre (esetleg romantikus, fantasztikus, exotikus staffázsokra) szorul, hogy az ábrázolásban valamiképpen meggyőzően hasson.

De az ellentétesség legfontosabb oka Puskin optimista perspektívája. Kleist ugyan a maga történetét a reformáció korába helyezi vissza, de mégis a felbomló hübéri társadalom borzalmait mint a jelen nyomasztó atmoszféráját érezteti és sehol se látszik, hogy mindebből kiút is lehetne. (Ez a német fejlődés szükségszerü hatása az olyan romantikusan modern költőre, mint amilyen Kleist volt.) Puskin nem helyezi távoli multba elbeszélését, éppoly kevéssé enyhít a történések szörnyüségén és mégis az egész mü költői atmoszférája, az egész elbeszélés epikai vonalvezetése (nem Puskin maga, se közvetlenül, se közvetve) világosan hirdeti: ez az állapot nem maradhat mindig így. (Az itt felmerülő stílusproblémák jelentőségéről később részletesen fogunk beszélni.)

Tehát harmónia? Igen, ha az a valóságos, társadalmilag igaz disszonanciák müvészi feloldása, nem pedig, mint az akadémikus klasszicistáknál, pusztán formális „harmónia", mely kizárja vagy eleve feloldja vagy az észrevehetetlenségig letompítja a disszonanciákat. Puskin mindig mindent meglát és mindent nyiltan kimond. Csak egy kis példát. Tatjana várja Anyegint; a kertből a parasztlányok szép, poétikus dalolása hangzik, a hangulat megindító. De Puskin nem mulasztja el hozzátenni: úri parancsra énekelnek a lánycselédek, nehogy eperszedés közben epret ehessenek.

De a disszonanciák harmonikus feloldása, mint a szépség legelvontabb ismérve, visszavezet alapkérdésünkhöz: először,

ha ez így van, miben különbözik ez a harmónia a társadalmi disszonanciák általános esztétikai feloldásától, ami nélkül lezárt műalkotás lehetetlen? Vagyis ismét: van-e valóban különbség szép és művészi tökéletesség között? Másodszor: lehet-e egyáltalában harmóniát ábrázolni, amíg a művészet az osztálytársadalom valóságának visszatükröződése?

E két kérdés a legszorosabban összefügg egymással. Nézzük mindenekelőtt az első kérdést. *Esztétikailag értékes*, vagyis az elvont forma szempontjából feloldott lehet a tartalmilag (társadalmilag, emberileg) feloldatlan disszonancia is, ha mindenekelőtt a társadalmi kérdésfeltevés és megoldás igaz: ha ennek megfelelően a forma felbomlása nélkül ábrázolódik, vagyis ha az osztálytársadalom okozta emberi eltorzulás csak tartalma a műnek, nem formáló elve. (Itt természetesen csak a végletekre mutathatunk rá, a valóságban rengeteg átmenet köti össze és választja el ezt a két végletet.) Az így jelzett megoldásnak csak olyan emberi magatartás lehet az alapja, amelynek következtében a szerző társadalom-erkölcsi érzéke még annyira ép, hogy legalább hozzávetőleg helyesen érti, mi a jó és mi a rossz, mi az egészséges és mi az eltorzult.

A szép ettől — még annak legmagasabb fokától is — minőségileg különbözik. A társadalmi tartalom igazsága és ábrázolásának hitelessége persze itt is az első előfeltétel. De az ábrázolás alaptendenciája arra irányul, hogy — ez igazságon belül maradva, azt megőrizve — megmentse az emberi integritást, a teljes ember ideálját az osztálytársadalom előidézte szükségszerű eltorzulások közepette. A másik megoldás, Schiller szerencsés megfogalmazása szerint, költői bosszú ezért az eltorzulásért.

Ez a szembeállítás lehetővé teszi a második kérdés megválaszolását. Ha általánosítunk, ha a költői megoldás egyéni sajátosságát közvetlenül tipikusnak tekintjük, úgy kétségkívül lehetetlen az osztálytársadalom költői visszatükrözésében harmóniát hitelesen ábrázolni. De ez esztétikailag távolról sem jelenti, hogy az egyes eset ábrázolásában is lehetetlen volna. Éppen *Dubrovszkij* esete mutatja ezt. Az, hogy Puskin a lázadó Dubrovszkijánál nem hoz egyéni összeomlást, távolról sem jelenti, mintha Puskin ezt az optimista megoldást társadalmilag tipikusnak tekintené. A novella-formát Puskin ez esetben kétségkívül azért választotta, hogy az eset kivételességével jövőbe

mutató optimizmusának esztétikailag hiteles formát adjon, amit ilyen mértékben a regény vagy a dráma formája kevésbbé engedett volna meg. Persze: a kivételesség itt sem veendő abszolút értelemben: akkor kivezetne a valóságot híven tükröző irodalomból, szépítené a társadalom ábrázolt disszonanciáit. A kivétel, a kivételes ember, a kivételes helyzet, ha művészi hitelességgel bír, mindig valamely valóságos társadalmi tendenciát tükröz, ha nem is okvetlenül az uralkodó, vagy pláne a felületen uralkodó tendenciát. A művészi ábrázolás igazsága nem kell, hogy szószerint azonos legyen az ábrázolt eset megoldásának közvetlenül adódó értelmével: Osztrovszkij „Zivatar"-ában a hősnő öngyilkossága, Gorkij „Anya" című regényében a hősnő elfogatása minden kommentár nélkül a jövendő optimista perspektíváját hirdeti, a jelen pillanat minden tragikus komorsága ellenére.

Így Puskin novellájában sem győz a lázadó, a romlott hűbériség által bűnbe hajszolt hős. A novella szépsége itt annyit jelent, hogy a társadalmi erőviszonyok valóságos dinamikájának hű ábrázolása mellett az is ábrázolódik, hogy a felbomló hűbériségnek nem sikerül a hős emberi voltát félregörbíteni, emberi magjában kárt tenni. Ez pedig a legszorosabban összefügg Puskin forradalmi optimizmusával: itt ábrázolódnak azok az emberi, azok a népi energiák, amelyek majdan le fogják dönteni ezt a rothadt társadalmi rendet. Az epikai vonalvezetés karcsú szépségének tartalmi alapja tehát az ember teljességének megmentése a reális ábrázolásban; ez pedig a költő társadalmi perspektívájában, társadalmi magatartásán nyugszik.

Puskinnál ez a nemesség legjobb részének társadalomátalakító, forradalmi törekvése. Az orosz nemesség zöme természetesen a hűbéri maradványokon épülő, a kapitalizálódás kezdetein álló cárizmus támasza volt. Csak egy kis élcsapat létezett, amely a francia forradalom, a napoleoni háborúk, főleg az 1812-es dicsőséges honvédő harcok hatása alatt nemcsak átalakítandónak látta az orosz társadalmat, hanem tettekre is kész volt, hogy azt átformálja.

Ezt a helyzetet még élesebben megvilágítja, ha Kleist novellájára gondolunk, ahol a hős emberi eltorzulása és ennek következtében a lelki rajz elpatologizálása, a mese kifordulása groteszk és fantasztikus romantikába abból indul ki,

hogy Kleist egyrészt nem képes komolyan kritizálni a hűbéri társadalmat, mert porosz junkerideológiája következtében mélyen össze volt nőve vele. Mint jelentékeny költőt életlátása, életmegfigyelése nem egyszer túlvitte ideológiája korlátain, összeütközésbe hozta azzal, de végső fokon — még legtöbb alkotásában is — Kleist alávetve maradt porosz junker előítéleteinek. E konfliktus állandósága és megoldhatatlansága miatt jön létre, másrészt pesszimizmusa és dekadens érzésekre való fogékonysága, ami aztán belesodorja hősét, lelkivilágát a felbomló hűbériség emberi eltorzulásaiba. A kleisti novella pesszimizmusát tehát az teszi, hogy — éles ellentétben Puskinnal — sehol se látunk emberi ellenerőt az emberséget pusztító hatalmakkal szemben.

3.

E kérdések tisztázása után konkrétabban foghatunk hozzá a puskini szépség közelebbi meghatározásához. Mindenekelőtt kiemelendő: az érzések, az élmények, a jellemvonások, az események stb. helyes proporcionáltsága. Ez nem jelent elsősorban holmi formális kiegyensúlyozottságot, lecsiszoltságot. Kiegyensúlyozottságot persze találunk Puskin minden művében, de ez a formális tökély végső művészi következmény, amelynek társadalmi, emberi és költői okai felderítendők. Röviden összefoglalva: a puskini formális kiegyensúlyozottság annak következménye, hogy minden ábrázoltnak, legyen az érzés vagy esemény, tartalmi és formai, mennyiségi és minőségi súlya pontosan megfelel az objektív társadalmi valóság legmélyebb és legigazabb irányainak, ama mozgási, változási, átalakulási arányainak, melyek a jövő, az eljövendő haladás felé vannak indulóban, még akkor is, ha azok Puskin idejében csak igen kevéssé, csak igen gyöngén láthatók az élet felületén.

Mindezek a jelenségek természetesen korhoz kötöttek és a kor változásaival együtt változnak: ilyen változások még Puskin életében is beállottak. De fontos az, hogy a költő ilyen, a helyes arányokat megállapító és ábrázoló tekintete mindenkor túlmutat a nap, a felület előítéletein ezeket az arányokat illetően, s mindenkor — éppen a jövő, a haladás szempontjából — korrigálja azokat.

Itt sokkal többről van szó, mint a fent tárgyalt eltorzulás problémájáról, mert hiszen az a helyes proporcionáltság, amelyről most beszélünk, egyaránt kiterjed az épen maradtra és az eltorzultra, a keletkezőre és az elhalóra; éppen arról van szó, hogy ezeknek társadalmilag, történelmileg helyes proporcióit a költő helyesen lássa és ábrázolja. Az irodalomtörténet itt az ellenkezőnek, a tévedésnek számos felette tanulságos és a mi kérdésünket megvilágító példáját mutatja. Minden időben sok igaz jelenség merül fel az életben, sok új és érdekes, amit aztán még a kiváló író is — felfedezői lelkesedésből, napi előítéletekben, osztályelőítéletekben való elfogultságból stb. — alábecsül, vagy ami még gyakoribb, túlbecsül.

A döntő történelmi változások emberi reflexeinek ilyen alá-, illetve túlbecsülése egyik legfontosabb mozzanata a költői művek elavulásának. Mert a társadalom történeti fejlődése bizonyos idő mulva, bizonyos kérdésekben mindenki számára láthatóvá teszi az ember társadalmi fejlődésének s benne emberi kibontakozásának, illetve eltorzulásának helyes arányait. Ahol az író, legyen különben bármennyire tehetséges, ez ellen vét, múlhatatlan, hogy az öt követő nemzedék értetlenül, hideg elutasítással áll szemben művének számos részletével. Ez pedig éppen az elavulás ténye. Ibsen drámáinak sorsa talán a legvilágosabban mutatja ezt a folyamatot, éppen az író nagy tehetsége és konok becsületessége miatt.

A soha el nem avuló szépség kérdése így összefügg a legmélyebb esztétikai (kompozíciós, ábrázolási stb.) elvek legmagasabbrendű teljesítésével, s azok emberi és társadalmi alapjaival. Az ilyen szépség alapja éppen az emberi tartalmaknak helyes proporcióban történő megragadása és ábrázolása. Ez teszi hervadhatatlanul széppé Priamosz látogatását Achillésznél; ezen nyugszik Szofoklész vagy Shakespeare nagysága is.

A polgári esztétika ilyenkor valami „örök emberinek" ábrázolásáról beszél. Ez természetesen idealista eltorzítása a problémának. Amit a haladás idejének polgári esztétikája így értékelt — és számos konkrét, egyes esetben helyesen értékelt —, annak magyarázatát ma a történelmi materializmus meg tudja adni: arról van szó, hogy melyek az emberi haladásnak maradandó értékei és maradandó veszélyeztetői és hogy a kettő között hol van a — korhoz kötött, de a maradandó értékeket és veszélyeket napfényre hozó — megfelelő arány. A tör-

ténelmi materializmus esztétikája itt nemcsak a metafizikai „örök emberivel" áll szemben, hanem a hanyatló polgárság esztétikájának relativizmusával is, amely, felismervén, hogy ilyen „örök emberi" nincsen, most már minden emberi fejlődést tagad, minden emberi érzést, gondolatot, élményt stb. tisztán az azt felidéző pillanat összefüggésében lát.

Próbáljuk meg az itt kifejtetteket Puskin „Pique Dame"-ján röviden megvilágítani. Azért választjuk ezt a példát, mert Puskin itt érintkezik tematikusan a legközelebbről az őt követő kritikai realista iránnyal, sőt az azt követő felbomlással is. A hős alakja és sorsa mélyen rokona a nagy realista kortársak, a Balzac, Stendhal hőstípusának, sokat előlegez még Dosztojevszkijből, Pontoppidanból és más modernekből. Ha joggal mondhatták, hogy a későbbi orosz irodalom a Gogol „Kabát"-jából származott, úgy ezt el lehet mondani Puskin „Pique Dame"-járól is. Dosztojevszkij híres Puskin-előadásában szintén felhívta már erre a figyelmet.

Azonban Puskinnál ebből a témából klasszikusan tömör, könnyed vonalvezetésű novella jött létre, amelyben a fantasztikum minden hoffmanni vagy poe-i „apparátus" nélkül jelenik meg, éles ellentétben a nagy modern kritikai, analitikus regényekkel. Ez az ellentét sem elsősorban formai, esztétikai kérdés. Puskin éppoly világosan látta ezt a típust, mint nagy realista kortársai vagy utódai, éppen olyan realisztikusan látta külsőleg, belsőleg, mint azok, éppen úgy látta ez emberfajta tipikusságát a polgári jelen szempontjából. Ha most már Puskin mindezt karcsú és rövid novellában ábrázolja és nem helyezi egy hatalmas regény középpontjába, úgy ez elsősorban azzal függ össze, hogy Hermannjából, novellájának hőséből nem csinál „bukott angyalt", tragikus hőst, mint Dosztojevszkij a „Bűn és bűnhődésben", hanem csak egy maga felidézte fantasztikus katasztrófa áldozatát, mely nála felette prózain és lakonikusan az őrültek házában végződik. E mögött az ellentét mögött azonban — mindegy, hogy ez Puskinnál mennyire volt teljesen tudatos — az rejlik, hogy Puskin ez alaknak nemcsak jelenbeli tipikusságát, hanem eljövendő epizodikusságát is megérezte.

Ennek a jövőbe mutató szempontnak jelentőségét, e típust illetően, a XIX. század folyamán senki se látta tisztán, mert

hiszen akkor dúltak csak azok a harcok, melyek e típus sorsát eldöntötték s a jelentékeny írók legnagyobb része mélyen bele volt bonyolódva ezekbe a harcokba; Rastignac, Julien Sorel és főleg Raszkolnyikov sorsa a legszorosabban össze van fonódva Balzac, Stendhal és Dosztojevszkij legbelsőbb életproblémáival. Puskin ellenben kívülről nézi a maga Hermannját, mint valami érdekes és fontos embertípust, akinek sorsával azonban nem vállal semmi belső közösséget.

A magatartásnak ez a különbsége megmutatja, hol és hogyan kell ma szembehelyezkedni Puskin egyes felette elterjedt megítélésével. Említettük már Dosztojevszkij híres Puskin-beszédét. Ő itt helyesen ismeri fel egyes Puskin-hősök (Anyegin, Aleko, Hermann) „pétervári", vagyis nagyvárosi, a kezdődő kapitalista kultúra teremtette jellegét. Ugyanakkor azonban teljesen félremagyarázta Puskin állásfoglalását hozzá. Tudvalevő, hogy Aleko („Cigányok"), mint a még ki nem alakult, a hűbéri formákat távolról sem levetkőző orosz társadalom új embere kora esztétikai és morális rútsága elől a „természetes", „ősi formák között élő primitív embereknél keres menedéket". (Tolsztoj később többször felveszi ezt a problémát.) A kísérlet természetesen tragikus kudarccal végződik. Dosztojevszkij ebből Puskin-beszédében a következő tanulságot vonja le: „Hajolj meg büszke ember, törd meg mindenek előtt gőgödet." S ennek megfelelően hevesen tiltakozik kortársainak ama helyes megállapítása ellen, mintha Aleko a Gogol-féle rendőrkapitányok és polgármesterek, vagyis a kapitalizálódó hűbéri abszolutizmus elől menekült volna a cigányok közé. Ezzel azonban teljesen elferdül, elsüllyed Puskin költeményének mély társadalomkritikája. Dosztojevszkij egyrészt el akarja tüntetni a Puskin-korabeli kapitalizálódó nemesi társadalom éles elítélését. Másrészt azonban a katasztrófa bekövetkezése után Puskin öreg cigánya shakespeare-i tömörséggel mondja Alekónak: „Csak *magadnak* akartad a szabadságot." Vagyis Puskin a kapitalizálódó hűbéri társadalom elleni lázadásában, melynek jogosságát se szubjektíve, se objektíve nem vonja kétségbe, annak polgári, kapitalista individualista-egoista megnyilatkozási formáját kritizálja. Látja, hogy ez a forma szükségszerűen nő ki korának társadalmi talajából, de

nem ismeri el igazán jogosnak, nem ismeri el jövőbe mutatónak.

Ezért áll művészileg felette számos kiváló, sőt nagy követőjének e típus ábrázolásában. Ezért lehet ilyen ábrázolásának művészi formája: a szépség. Látjuk tehát, hogy egy nem nagy terjedelmű novella karcsú és könnyed vonalvezetésének esztétikai szépsége mögött milyen bonyolult társadalmi problémák rejtőznek.

Még konkrétabban láthatjuk e szép művészi és társadalmi sajátosságait Puskin alapvető kompozíciós elvében. Röviden kifejezve, ez az egyes részletek tömör, lakonikus ábrázolását jelenti a legszorosabb összefüggésben az egész mű polifonikus felépítésével. A kapitalista társadalom kedvezőtlen volta a művészet és legkivált a nagy irodalom számára egyebek között abban is nyilvánul meg, hogy a társadalmi kapcsolatok, az osztályhoztartozás, a belőlük nőtt lelki jelenségek, lelki fejlődések szakadatlanul bonyolódnak. Ez a tény arrafelé hajtja az írókat, hogy most már minden egyes részletet polifonikusan dolgozzanak fel, hogy minden egyes részletbe belevigyék az összes szempontokat, amelyek segítségével az ábrázolt világ egésze valósághűvé és érthetővé válhatik.

Amde a részek feldolgozásának ilyetén polifonikussága éppen művészi szempontból túlságosan közel hozza egymáshoz a részleteket, megnehezíti a formai, az ábrázolási kontrasztokat (bármilyen erősek legyenek is azok társadalmi tartalmukban), s így uniformizálja az egész mű kompozíciós felépítését. Ez a legszorosabban összefügg azzal, hogy a modern élet valósághű tükrözése a kritikai realizmusban mindinkább az elemzés növekvő túltengését mutatja a közvetlen ábrázolással, az ember közvetlen megmutatásával szemben. Ennek következtében a nagy műfajokon belül a részek közötti — művészi — differenciálás egyre nehezebb lesz. Innen a XIX. század nagy stílusküzdelmei, a XX. század irodalmának nagy részében a művészi plasztikitás veszendőbemenése. Ezt a küzdelmet látjuk már Balzacnál: Flaubert-t már tudatosan nyomasztja az így elkerülhetetlenné váló művészi monotónia. Minél közelebb jutunk napjainkhoz, annál nehezebb, eredménytelenebb lesz ez a harc, annál több író adja fel eleve ezt a küzdelmet és állító-

lagos művészi elvet csinál a kapitalizmus művészetellenességének eme következményéből.

Puskin innen van a modern irodalom eme problematikáján. Természetesen ezt a kérdést sem szabad az elvont, az úgynevezett tiszta művészi forma oldaláról megragadni. Ahogy társadalmi és emberi okai vannak annak, hogy Puskin a kapitalizmus-létrehozta eltorzulás írói ábrázolásában sohasem esik áldozatául az eltorzulásnak, úgy van ez itt is. A részletábrázolás lakonizmusa a népi költészet alapvető stíluseleme. Ezt lehet persze, ahogy a romantika óta sokan tették, tisztán artisztikusan felhasználni. Ámde ilyenmódon sohasem jön létre organikus müalkotás. Mert a modern kapitalista alkotási elv, a részletek elemző polifonikussága szakadatlan ellentétben marad az ilyen, a népies stílusból vett „betétekkel" és ezzel az egésznek mesterkéltsége és lényegében ellentétes volta a népi irodalom alkotási módjával még jobban szétbontja a mű kompozíciós egységét (ezt a széthullást a legvilágosabban látjuk a német romantika novelláiban, Tiecknél, Arnimnál és Brentanónál). Még kevésbbé vezethet igazi művészi eredményhez, ha az írók, ahogy az az imperialista korban sokszor megtörtént, artisztikusan igyekeznek utánozni a népből nött irodalom lakonikusságát, anélkül, hogy alakjaik és azok helyzetei e népi szellemnek belsőleg, tartalmilag megfelelnének; az elemzés hiánya, illetve mesterkélt kiküszöbölése csak a tartalom elszegényítését hozza, a népi művészet tömör zártsága nélkül.

Puskin, éppenúgy mint nagy idősebb kortársa, Goethe, az ábrázolás lakonizmusában a népi költészet alapvető stíluselemét látja, de egyszersmind annak is tudatában van, hogy ez a kifejezésmód csak akkor válhatik termékennyé a költészet részére, hogyha szervesen nő ki az író olyan magatartásából, mely az összes irodalmi formákat a népi élet legmagasabbrendű kifejezési eszközeinek tekinti; ahol tehát az író egész érzés- és gondolkodásmódja, problémalátása stb. a nép örömeinek és fájdalmainak közvetett vagy közvetlen visszhangjává vált. „Mi törekszik kifejezésre a tragédiában?" kérdi Puskin. „Mi a célja a tragédiának? Az ember és a nép, az ember és a nép sorsa."

A modern társadalom teremtette sokrétű valóság ebben az ábrázolásmódban tehát nem úgy fejeződik ki, hogy minden egyes jelenség explicit, részletesen kibontva tárja elénk meghatározottságainak teljességét; ezt a teljességet egyedül a mü

egésze adja meg. Minden egyes jelenség azonban így látva nemcsak tartalmilag és formailag bonyolult, hanem mindegyiknek megvan a maga domináns, döntő, végső fokon jellemző mozzanata. A nagy költő népi eredetű lakonikussága most már minden egyes jelenségben ezt a perdöntő mozzanatot domborítja ki megjelenési módjának legnagyobb érzéki teljében, ott, ahol az élet maga kirobbanó módon állítja elénk ezt a mozzanatot, mely ezért aztán egyszerű letapintható plasztikával ábrázolható. A kompozíció polifonikussága s egyben egyszerű vonalvezetési karcsúsága pedig abban nyilvánul meg, hogy ezeket az egymástól színben, hangban, valörben stb. minőségileg annyira különböző részeket a költő eszmei és művészi egységbe összefogva látja és ábrázolja. Vagyis mindegyiknek helyét, súlyát, a többi részben való arányát helyesen, pontosan a valóságnak megfelelően ismeri.

Világos, hogy ez sem elsősorban a művészi ábrázolás kérdése: ezeket az arányokat csak akkor lehet helyesen látni, ha az író, ahogy előbb kimutattuk, pontosan felismeri kora társadalmában az ember fejlődésének jövőbe mutató arányait. Mert ez az ábrázolási mód minden itt elkövetett hibát közvetlen plasztikájánál fogva rögtön leleplez, míg a modern elemző ábrázolásban — ideig-óráig — rejtve maradhat az emberi fejlődés proporcióinak eltorzulása vagy helytelen meglátása.

Puskin alkotási módja tehát innen van a modern művészet emez egyik legsúlyosabb problematikáján. Ha szabad zenei hasonlatot használni: Puskin a Mozart útját járja és nem a Wagnerét, még kevésbbé a Wagner utáni muzsikáét. (A figyelmes olvasó már eddig is észrevette, hogy itt — persze tekintetbe véve irodalom és zene különbségét — ugyanarról a problémáról beszéltünk, mint amit a Szovjetunió kommunista pártja Központi Bizottságának a mai zenéről hozott határozata tárgyal és tartalmaz, s a kérdésnek ugyanazt a megoldását hozza.)

Gondoljunk „Borisz Godunov"-ra. Puskin itt az orosz abszolutizmus keserves megszületésének a hűbériség felbomlásából létrejövő drámáját adja a történelmi valóság sokszínűségének shakespeare-i ábrázolásával. E helyen csak egy motívumot emelhetünk ki a Puskin-féle kompozíciós elv megvilágítására, Puskin e drámájában egyebek közt azt is feltárja, hogyan hozza létre ez az átalakulás — mivel a nép maga

akkor még nem képes aktív vezető és társadalmat formáló szerepre — fent és lent egyaránt mindenki emberi megcsonkítását és eltorzulását. Mint közvetlenül látható történelmi következmény, mint az alakokat emberileg mozgató erő ez a motívum a dráma egészében mindenütt megjelenik. Közvetlenül azonban csak két — hangban és jellegben minőségileg különböző — jelenet állítja ezt a motívumot a drámai cselekvés homlokterébe. Az öreg szerzetes, Pimen, kilép az életből: csak krónikás lesz, hogy ember maradhasson. Az ál-Dmitrij, mint a többi szereplő, áldozatul esik ennek a történelmi szükségszerűségnek. Mindössze egy jelenetben tesz kísérletet, hogy áttörje ezeket a korlátokat, hogy emberi mivoltát eltorzító történelmi szereplése ellenére ember maradhasson. Marinának, az egyetlen embernek, akit igazán szeret, megkísérti felfedni önmagát; Marina azonban, akinek csak a cári korona kell, gögösen visszautasítja és ő csak a komédia megduplázásával, véglegesítésével, szerepébe való emberi megmerevedéssel mentheti meg nagyratörő terveit. Így hatalmas drámai jelenet szorítja vissza az eltorzító alakoskodásba.

Ez a két fontos jelenet megvilágítja, átfesti a dráma minden részletét anélkül, hogy Puskin arra szorulna, hogy a többi jeleneteket, melyek ugyanilyen lakonizmussal és plasztikával más történelmi mozzanatokat domborítanak ki, ezzel a motívummal terhelje, bonyolítsa, feleslegesen polifonikussá tegye. Azok így a maguk minőségileg különböző módján művészileg teljesen kiélhetik magukat. Ezért lesz a puskini dráma egésze színesebb és polifonikusabb a moderneknél, éppen részleteinek lakonikussága, egyszerű, közvetlen plasztikája révén. („Borisz Godunov" beható elemzése alkalmával részletesen kimutattam Puskin e művészi fölényét azokkal a modern drámaírókkal, nevezetesen Hebbellel szemben, akik ugyanezt a témát dolgozták fel.)

Ezért van, hogy Puskinnál a műalkotás egésze sohasem homogénen egyszerű, mint az akadémikus klasszicizmusban, de nem is homogénen polifon, mint a modern polgári irodalomban. Éppen ezért művészileg sohasem esik szét össze nem fogott részletekre, mint a modern irodalom tekintélyes része. A legkisebb verstől a nagy regényig és drámáig mindenütt a részek plasztikája és sokszínűsége csak az egész eszméjére vonatkoztatva nyeri el a maga értelmét.

Persze: kompozíció nélkül egyáltalában nincs müalkotás és ki tagadná, hogy a XIX. század nagy kritikai realistái szintén komponáltak? Amde, éppen az itt felsorolt okokból, a részek összeállásának könnyedsége, erőltetés-, magyarázat-, és elemzésnélkülisége, az élesen kontrasztáló elemek végső fokon, de közvetlen ábrázolásból adódó közös átfogó, szellemi és müvészi atmoszférája minőségileg sajátos Puskinnál.

Ehhez hozzájárul még egy igen fontos mozzanat. Puskin minden művében elölről kezdi a formátadást. Számos kiváló modern realista — szoros összefüggésben a most elemzett polifónia-problémával — az ábrázolandó életanyagnak elsősorban ezt a szerinte elemzést igénylő, polifónikusan egységes elvét hangsúlyozván, szinte eleve alakítja ki magában (esetleg fejlődésének egy-egy szakaszára) drámája, regénye, verse stb. általános formáját. Ilyen alkotási mód mellett még nagy íróknál is elkerülhetetlenné válik egy bizonyos modorosság; gondoljunk Heinére, aki maga is teljesen tisztában volt ezzel a veszedelemmel, mely stílusmegoldásait fenyegette.

Puskin óriási költői erejének egyik rendkívül fontos mozzanata: finom érzékenység minden átélt életanyag egyedi sajátossága iránt, amiben természetesen az életanyag társadalmi, történelmi, fejlődési egyedisége is benne foglaltatik, s ennek következtében érzékenység aziránt, hogy az egyedi életanyag egyedi művészi formát igényel. Ebben a művészi magatartásban találkozik Puskin Goethével; itt válik el a legélesebben a későbbi kiváló kritikai realistáktól. Mert a művészi szépségre való törekvés, a művészi szépség költői megvalósítása eleve kizár mindenfajta modorosságot, a pusztán egyéni írásmód kelleténél nagyobb előtérbe emelését. A pusztán esztétikai egységre és tökéletességre való törekvés sokkal inkább megtüri azt, s éppen e lazasága és türelme a modorral szemben árulja el, hogy művészileg is alacsonyabb fokon áll, mint a tényleg megvalósult szépség.

4.

Mindez visszavezet a tárgyalásunk elején felvetett irodalomtörténeti és történeti kérdésekhez. Megszoktuk, mégpedig joggal, Goethében látni az itt vázolt átmeneti kor világméretben reprezentatív költői alakját. Ennélfogva itt most röviden

róla is kell beszélni, mert az eddig tárgyalt szépségkérdések kivétel nélkül az ő esztétikájának központi kérdései: mert ezek közül sokat ő vitt be elsőnek a modern költői elméletbe és gyakorlatba, noha Puskin rokonszellemű kérdésfeltevései nem az ő befolyása alatt jöttek létre, hanem az akkori orosz társadalom életéből és Puskin művészi egyéniségéből szervesen nőttek ki. Végül mert egyedül Goethénél nyerhetünk mértéket Puskin világirodalmi helye számára.

Előzetesen és röviden összefoglalva: Puskint igazán ismerni annyit jelent, mint látni költői egyenrangúságát Goethével, sőt — bizonyos, most kifejtendő tekintetben — költői magasabbrendűségét.

Ez nem tehetségek összemérését jelenti, ami mindig terméketlen feladat. Nem is az életmunkák összevetését. Ezt már csak azért sem lehet megtenni, mert ha Goethe Puskin korában hal meg, csak „Iphigénia" és „Egmont" léteznének érett műveiből; „Tasso" csak prózai vázlat lenne, „Wilhelm Meister"-ből csak az első, eszmeileg sok tekintetben éretlen kézirat léteznék, „Faust"-ból csak a fiatalkori zseniális jelenetek, de még távolról sem a későbbi világköltemény; nem léteznék „Hermann und Dorothea", a „Római elégiák" stb. stb.

Az összehasonlítás mértéke csak a kor esztétikájának, s különösen mindkettőjük esztétikájának központi kérdése lehet: a szépség. Hogyan viszonylanak itt egymáshoz? (Ismételjük, a kérdésfeltevés mindegyik nagy költőnél saját nemzeti hagyományaiból nőtt ki és mindegyiknél — népe fejlődésének természete szerint — saját nemzeti hagyományokat teremtett.)

Mondottuk: a szépség az ember megmentése a kapitalista társadalom, az osztálytársadalom embereltorzító hatásaival szemben, mégpedig a teljes ember költőileg direkt, közvetlen ábrázolásában. Tehát nem kerülő utakon, részvétet keltve az elpusztuló iránt, elégikusan siratva azt, költői bosszút állva, például iróniával elpusztulásáért, ahogy az később a modern polgári irodalomban bekövetkezik, ahogy azt Goethe kortársa, Schiller elméletileg előre látta.

Goethe előtt világosan áll ez a probléma megoldásának nehézségeivel együtt, a polgári társadalomban általában és kora német társadalmában különösen. A modern klasszikus irodalom lehetőségeiről így ír: „Hol és mikor jön létre klasszikus nemzeti író? Hogyha nemzete történetében nagy esemé-

nyeket és azok következményeiben szerencsés és jelentős egységet lel fel; ha nem nélkülözi honfitársai meggyőződésében a nagyságot, érzelmeikben a mélységet, tetteikben az erőt és a következetességet; hogyha őt magát áthatja a nemzeti szellem, s ezért belső teremtő ereje képes a multtal és jelennel rokonszenvezni ..."

És a korabeli német helyzet átlátása következtében rezignáltan teszi hozzá: „Nem akarjuk azokat a forradalmakat kívánni, amelyek Németországban klasszikus műveket hozhatnának létre."

Ez a hasadás döntő Goethe minden állásfoglalásában, egész költői és emberi magatartásában: nélkülözhetetlennek látja a demokratikus forradalmat a német kultúra valóságos megújhodása számára, ugyanakkor azonban nemcsak nem tartja azt a maga korában lehetségesnek, de belsőleg, lelkileg is visszariad tőle. Innen minden hasadás, kettősség, ingadozás, következetlenség Goethe művészetelméletében és költői gyakorlatában.

Goethe ennélfogva két különböző úton igyekezett megközelíteni a klasszikus szépségideált. Az első úton az antik művészet tanulmányozását, a görög szépség példaadó voltát hívta segítségül, hogy a mai élet ábrázolásának sajátos tartalmai és formái elérjék vagy legalább is megközelítsék az igazi szépséget. Vagyis az antik tanulmányozása utat jelentett arrafelé, hogy kora életének jelenségeit modern jellegüknek megfelelően és mégis a szépségideál megvalósítása irányában ábrázolja. A másik út annyit jelent, hogy az antik szépség példakép, minta, melynek formái segítségével megkísérli leküzdeni a modern élet rútságát, szétszórtságát és eltorzultságát, esztétikai értelemben vett formátlanságát, művészi közvetlenségének hiányát, s ezt úgy valósította meg, hogy az élet tartalmait ennek megfelelően átmódosította. Itt tehát művészi vonalon közelít Goethe a szépség felé, a modern életet, bizonyos értelemben, bizonyos fokig átstilizálja az antik szépség értelmében.

Röviden összefoglalva: Goethe élete művében „Wilhelm Meister" képviseli az első út, „Hermann und Dorothea" a második út tipikus művészi megvalósítását.

Goethe maga gyakran úgy dönt, hogy a második út a költőiség igazi útja, míg a nagy modern regény, sajátját beleértve, mindig csak fél poézis, csak a szépség tökéletlen és prob-

lematikus megvalósítása lehet. Az ilyen természetű döntés ára szükségképpen az ábrázolt társadalmi tartalom leszűkítése. Ezen az úton nem lehet megtalálni a régi eposz szépségének modern megfelelőjét, hanem még a legjobb esetben is csak idillt, bár Goethénél világtörténeti háttérrel.

Másrészt persze — s ezért epochális költő Goethe — az ilyen döntések nála sohasem véglegesek. Igen gyakran beszél a modern kor adta és követelte „barbár előnyökről" (barbarische Avantagen), melyeknek igénybevétele elől korszerű költőnek nem lehet, nem szabad kitérnie. Nem véletlen, hogy ez a kérdés a Schillerrel folytatott levélváltásban éppen Goethe „Faust"-jával kapcsolatban merült fel a legnagyobb elméleti élességgel.

Puskin nem ismeri ezt a goethei dilemmát és ha ismerné, nem ismerné el. Miért? Éppen azért, mert öt a klasszikus irodalom korszerű megvalósításának társadalmi előfeltételei sohasem riasztották vissza, ahogy az Goethe számára jellemző volt. Mindenki ismeri Puskin szoros kapcsolatát a dekabrista mozgalommal s főleg azt, hogy a mozgalom leveretése után a legnehezebb körülmények között sem tagadta meg teljes szolidaritását vele, hogy nem vesztette el bizalmát abban, hogy hazája a szabadság szellemében megújulhat. Amikor tehát Puskin arról beszélt, hogy mi teszi az ő költészetét maradandóvá, társadalmilag is pontosan tudja, hogy mit mond:

„Népem szívembe zárt, ott folytatódik éltem,
Mert ahhoz szólt dalom, mi benne nemesebb,
Mert zord napokban a szabadságról beszéltem . . ."

Ezt az ellentétes magatartást Goethénél és Puskinnál természetszerűleg megalapozza a német és az orosz történelmi fejlődés különbözősége. Nem is kell távoli multba visszanyúlni, amikor a hűbériség felbomlása Oroszországban, bár abszolutisztikus formák között, létrehozta a nemzeti egységet, míg Németországban ugyanebből a nemzet apró államocskákra való széthullása következett, elég a napoleoni időt tekinteni: 1812 dicsőséges honvédő háborúja ott és a szégyenletes jenai összeomlás itt. Ez az ellentét világosan meglátszik abban, ahogy a két költő saját nemzete történetét felfogja és ábrázolja. A fiatal Goethe teljes értetlenséggel ment el „Götz von Berlichingen"-jében a német parasztforradalom mellett. Puskin költői meg-

örökítője is, történetírója is lett a Pugacsev-féle felkelésnek és jóval e művek megírása előtt az orosz parasztforradalmak másik vezérét, Sztyenka Razint az orosz történet egyedüli poetikus alakjának nevezi.

Ez a magatartás tette lehetővé, hogy „Anyegin"-ben szerves egységét lássuk a korszerű szépségtörekvésnek, míg Goethe ebben a kérdésben két ellentétes út között ingadozott. Belinszkij helyesen mondja „Anyegin"-ről, hogy regény, nem eposz, nem is úgynevezett modern eposz. Regény, mely magába foglalja az akkori orosz élet teljességét, mely ismét Belinszkij szavai szerint, az orosz élet enciklopédiája. Regény, mégpedig legnagyobb stílű, korszakalkotó regény, mert Puskin jelenének fontos alakjait olyan mélységgel ragadja meg és ábrázolja, hogy mint a későbbi orosz fejlődés szekuláris jelentőségű típusai állanak előttünk. Puskin regényének ezt a kiválóságát főképpen Dobroljubov emelte ki. Ilyen módon „Anyegin" stílusának semmi köze sincs mindahhoz, amivel Goethe, Byron és több más nagy kortárs-költő — akár klasszikus, akár romantikus eszközökkel — leküzdeni igyekszik a kapitalista élet prózáját.

„Anyegin" regény, de egyedülálló jelenség a regény egész történetében. (Más összefüggésekben rámutattam arra, hogy a mi irodalmunk is ismer ilyen egyedülálló jelenségeket, a „János vitéz"-t és az első „Toldi"-t; ezek azonban az akkori Magyarország társadalmi hátramaradottsága miatt természetszerűleg nem lehettek regények.)

„Anyegin"-ben a könnyed vers, a költő legszubjektívebb állásfoglalásainak nyiltan lírai kimondása egy pillanatra sem oldja fel az alakok és helyzetek klasszikus plaszticitását. Ellenkezőleg: éppen így jut érvényre az egyes mozzanatoknak említett lakonikussága. Minden alak plasztikus és eleven, de ha magunk előtt felelevenítjük az egész regényt, látjuk, hogy életüknek csak néhány, igazán döntő fordulópontja van ábrázolva, s Puskin ezt az ábrázolást is a legtömörebben, a legszükségesebbre szorítja. Nem véletlen, hogy mind Anyeginnél, mind Tatjanánál a legfontosabb belső fordulat levél alakjában kerül megformálásra.

Így „Anyegin" nemcsak regény általában, hanem tipikusan XIX. századbeli, olyan regény, mely már magában foglalja a dramatikus elemeket is. (Lásd Walter Scott, Balzac stb.) Azonban ez az annyira takarékosan adagolt drámaiság

sohasem válik szárazzá, puszta kontúrrá, mint az olyan íróknál, akik a régi elbeszélők karcsú stílusát artisztikus oldalról igyekeznek megközelíteni. De még kevésbbé úszik el a környező, kísérő, kommentáló lírában, mint elég gyakran Byronnál és még inkább annak követőinél.

Ellenkezőleg: éppen ez a líra — és a benne foglalt irónia és önirónia — adja meg az alakok, a helyzetek, a jelenetek puha, levegős, de mégis határozott kontúrjait. Puskin pontosan tudja, hogy saját korának emberét nem lehet többé — mint ahogy lehetett a renaissance-tól a felvilágosodásig — a környezet, a rend, az osztály puszta megnevezésével jellemezni, szervesen belekapcsolni a cselekménybe. Puskin szakadatlanul az iróniába átjátszó lírája annyi konkrét társadalmi meghatározást ad, annyira hozzájárul az alakok egyéni és tipikus vonásainak konkrét kidomborításához, a helyzetek szerves, a társadalmi és az emberi fejlődést megérzékeltető összefűzéséhez, hogy — látszólag paradox módon — éppen ez a líra lesz alapja a regény epikai objektivitásának, teljességábrázolásának, s igy — egyedülálló módon — győzi le a modern élet prózáját, teszi széppé a valóság, az élet hű visszatükrözését.

Puskin itt — és nemcsak itt — túlemelkedik a „Wilhelm Meister", „Hermann und Dorothea" goethei dilemmáján.

Amde ez nemcsak formailag, művészileg valósul meg, hanem a költészet emberi tartalmait illetően is. Goethe talán Shakespeare óta a legnagyobb nőalak-teremtő. Azonban nála — nagyjából — két végletes típussal találkozunk: az egyik az ösztönbiztos, népből nőtt, plebejus nőalak (Gretchen, Klärchen, Dorothea, Philine), a másik a szellemileg és erkölcsileg magasrendű nő, a teljesen kulturált asszony, aki az igazi teljességet, az erkölcsi tudatosságot reprezentálja. (Leonora hercegnő, Nathalie.) Ez utóbbi alakok természetszerűleg olykor vérszegényekké, az élettől elszakadottakká válnak, túlságosan csak lelkiek és erkölcsiek s ezért ábrázolásuk olykor elmosódik, elhalványodik.

Az „Anyegin" Tatjanája egyaránt idegen mindegyik goethei véglettől. Az ő emberi magasrendűségét, idefejlődését, tudatosságig növekedését, finom erkölcsi egyensúlyát éppen a néphez való belső kapcsolata, a népben való gyökerezettsége határozza meg. Belinszkijnek igaza volt, amikor az „Anyegin"

regény népiségét felületes — plebejus látszatba burkolt — kifogások ellen megvédelmezte.

A Puskin—Goethe ellentétet legvilágosabban mutatia Puskin viszonya a forradalomhoz és annak akkori hordozóihoz, a dekabristákhoz. Ebben az összefüggésben nem döntő kérdés, milyen fokig volt bent Puskin szervezetileg a dekabrista felkelés elökészítésében. Az biztos, hogy nemcsak szoros baráti kapcsolatok, mély meggyözödési közösségek füzték a vezetö dekabristákhoz, hanem versei, mind a megjelentek, mind a cári cenzúra miatt csak kéziratban terjesztettek, nagy szerepet játszottak a dekabrizmus ideológiájának, társadalomkritikájának kialakulásában. És Puskin a felkelés véres elnyomatása után sem tagadta meg soha a vele való szolidaritást. Az a sok elnyomatás és megalázás, amelyben Puskinnak I. Miklós cár oldaláról része volt, erre a határozott állásfoglalásra vezethetö vissza; ez az oka annak is, hogy a cári udvar bünrészes Puskin korai halálában.

De mindennek megállapítása még nem meríti ki a kérdést. Hiszen éppen Lenin, aki nagyrabecsülte a dekabristák haladó hösiességét, ismételten kritizálta mozgalmukat azért, mert nem volt a néppel összeforrva, mert a dekabristák a nép érdekében küzdöttek ugyan, de komoly kapcsolatuk vele nem volt. Puskin, a költö, ezen a területen messzebbre látott, mélyebbre ásott forradalmár társainál. Ő emberi magatartásában, költöi elméletében és gyakorlatában a legvilágosabban felismerte a néppel való kapcsolat, a népben való gyökerezettség döntö jelentöségét. És ebböl semmit sem von le, hogy az így látott, megállapított és ábrázolt új összefüggéseknek ö sem tudhatott világos társadalmi tartalmat és politikai célt adni.

„Csak" müvészetét termékenyítette meg vele. Ez a „csak" pedig döntö jelentöségü volt az egész következö orosz irodalomra, söt az orosz kultúrára is.

Ez az egész, általunk vázlatosan ismertetett, bonyolult, egyszerre és elválaszthatatlanul társadalmi-történeti és müvészi összefüggés teszi Puskint, Belinszkij szavai szerint, „müvészköltövé". Közvetlenül utána — még életében — létrejön az orosz irodalom fejlödésének új korszaka, a gogoli korszak. És nem véletlen, hanem komoly, társadalmilag megalapozott világirodalmi határkö az is, hogy Heine Goethe halálától számítja a „müvészi korszak" végét.

Ez az elhatárolás szükségszerű volt; maga az objektív társadalmi fejlődés húzta meg ezt a határvonalat. Mert Puskinnál még emberileg spontán művészi szintézisben volt meg a nép és a legmagasabbrendű, a legmagasabbratörő szellemiség egysége. Ez a történelmileg bekövetkezett elkülönödés nép és szellemiség között azonban később éppen az osztályharc élesebbé és konkrétabbá válásával, a valódi — társadalmi, gyakorlati — egység lázas keresésével, az érte vívott forradalmi küzdelemmel, a dekabrizmus e hiányának mindig magasabbfokú leküzdésével — a kritikai realizmus irodalmában úgy jelentkezett, mint ez elkülönödés helytelenítése, fájlalása vagy ironizálása, mint az egység — nem egyszer kétségbeejtőnek tünő — keresése, mint az érte vívott tragikus harc kibontakozása.

Ez is szükségszerű volt társadalmilag. Mert a bolsevik pártnak és Leninnek kellett eljönnie, hogy a legmagasabbrendű szellemiség, a marxizmus harcban, gyakorlatban összeforrjon a dolgozó nép legmélyebb érzéseivel, törekvéseivel és vágyaival, hogy magasabb fokra emelje azoknak igazán a jövőbe mutató hagyományait.

5.

Mindez visszavezet kezdeti kérdésünkhöz, az orosz társadalmi és kulturális fejlődés klasszikusságához. A nagy francia forradalom után Európában két fejlődési vonal indul meg: az egyik a polgárságé, mely a francia forradalom hősi illuzióitól a Balzac-féle Crevelekig és Popinot-ig, a Flaubert-féle Homais-ig és azokon túl napjaink még alacsonyabbrendű típusáig vezet; a másiknak kiindulási pontja a Babeuf-felkelés, s innen vezet a Párizsi Kommünön keresztül a proletariátus hősi harcokban gazdag útja a mai napig, Nyugat-Európában igazi győzelem, valóságos felszabadulás nélkül.

Az orosz fejlődés útja egészen más: a dekabrizmustól a Nagy Októberig vezet ez az út, s onnan a szocialista társadalom teljes, győzelmes kibontakozásáig.

Puskin egyedülálló helye a világirodalomban éppen azon alapszik, hogy ő éppen ennek a fejlődésnek legelején áll. Azt lehetne mondani, hogy az ő stílusa: szintézis ante rem, vagyis a későbbi fejlődés folyamán dialektikusan felbomló, majd magasabbrendű dialektikus szintéziseket teremtő tendenciáknak

spontán egysége e folyamat kiindulási pontján. Az orosz nép felszabadulásának majdani győzelme a társadalmi alapja a Puskin-féle szépségnek.

Ez így első kimondásra paradoxonnak hangzik. De a paradoxia mégis csak látszat. Mert ha itt összefüggéseket állapítunk meg, sem azt nem állítjuk, hogy Puskin bármiképpen is sejthette volna ezt az eljövendőt, sem azt, hogy az objektíve bármiképpen is fatalisztikusan, preformálva lett volna. Elég a nagy út számtalan fordulatára gondolni, akárcsak Lenin szenvedélyes fellépésére a Nagy Október küszöbén, aggódására, hogy a párt egy esetleg ki tudja mikor ismét kínálkozó alkalmat a nagy harc eldöntésére el talál mulasztani.

De mindennek belátása, az egyes emberek, kedvező vagy kedvezőtlen külpolitikai helyzetek stb. az összes véletlenek belekalkulálása ellenére, semmiképpen sem véletlen az az alapvető ellentét, mely szembeállítja az orosz fejlődést 1825-től 1917-ig (a' kezdet valószínűleg még korábbra tehető) a német, francia, angol egykorú fejlődésekkel, bármekkorák is az egyes nemzetek fejlődési különbségei.

Senki se tagadja a véletlenek szerepét. Azonban a véletlenek is csak objektíve meghatározott gazdasági-társadalmi tendenciákon, az azok létrehozta társadalmi-ideológiai áramlatokon belül léphetnek fel. E véletlenek tekintetbevétele nem szabad hogy elhomályosítsa a társadalmi fejlődési alapirányokat, azok — persze felette bonyolult — jellegének, lényegének felismerését. Annak lehetősége tehát, hogy az orosz dolgozók felszabadításának útja a dekabristáktól Csernisevszkijen át Leninhez és Sztálinhoz vezessen, az orosz társadalom objektív, történelmileg létrejött szerkezetéből, e szerkezet átalakulásának belső dinamikájából nőtt ki.

Lehetőségről beszéltünk, mert a megvalósulás nem következik be mindig s sohasem fatalisztikus szükségszerűséggel. „János vitéz" és „Toldi" is olyan társadalmi valóságot tükröztek, amely méhében hordta a magyar dolgozó nép megújhodásának lehetőségét. Hogy az 48-ban nem vált valóra, nem szüntette meg e lehetőség társadalmi alapjainak valóságát, nem szüntette meg Petőfi és a fiatal Arany azt tükröző epikájának realisztikus jellegét. Csak éppen a társadalom útjának irányváltozása megtörte az irodalom e fejlődési vonalát is. A bukott 48 és főleg 67 nem engedte meg Petőfi és a fiatal Arany e nagy

kezdeményezésének folytatását. Amikor pedig — egy évszázad után — bekövetkezett a dolgozó magyar nép felszabadulása, az társadalmilag annyival fejlettebb körülmények között történt, a közbeeső irodalomban pedig annyira hiányoznak kellett a közvetítő kapcsolatoknak, hogy a magyar irodalomnak ez a nagy megindulása nem lehetett közvetlen hatással a szabad jelenre. „Anyegin" és „Toldi" eme különböző irodalmi szerepe más oldalról, negatíve világítja meg az orosz fejlődés klasszikusságát.

A társadalmi megújhodás ama lehetőségei, melyek a Puskin költészete tükrözte világban bennrejlenek, azonban több mint egy évszázad osztályharcaiban megvalósultak. Nem véletlenül, szükségszerűen. Ezt a szükségszerűséget — ismét: szükségszerűség és véletlen dialektikájával együtt — természetesen csak utólag, csak a Nagy Október, a felépült szocializmus szemszögéből ismerhetjük meg.

De abból, hogy csak most tekinthetjük át ezeket az összefüggéseket, távolról sem következik, hogy azok a társadalmi erők, melyeknek valóságos működési iránya, igazi aránya csak most vált teljesen világossá, ne léteztek, ne működtek, ne befolyásolták volna az emberek társadalmi helyzetét és ideológiáit, mielőtt 1917 tapasztalatai megadták nekünk a kulcsot igazi megértésükhöz.

Mindezek után, reméljük, talán kevésbbé hangzik paradoxonnak, ha azt mondjuk: az a valóság, mely az idők folyamán 1917-hez vezetett, tükröződött — anélkül, hogy bárki tudhatta volna — Puskin költészetében, határozta meg annak a tartalmát és formáját, alapozta meg annak szépségét.

Ezért van, hogy ma mást, többet látunk Puskin költészetében, mint legmélyebb megértői a Nagy Október előtt. A befutott folyamat visszafelé megvilágosítja saját eredetét.

Ugyanebből a forrásból fakad Puskin mai nagy aktualitása (nem hiába szerette költészetét annyira Lenin). Minél szilárdabbá, minél tökéletesebbé fejlődik a szocializmus, minél gyökeresebben számolja fel az osztálytársadalmat, embernek ember által való kizsákmányolását, számolja fel az osztályokra tagolt társadalom ideológiai maradványait az emberek gondolkodásában és érzéseiben, minél erősebben érvényesül a lenini „megszokása" az élet most már igazán emberivé vált

körülményeinek: annál nagyobb jelentőséget nyer a szépség az élet realisztikus ábrázolásában.

Az ember — az osztálytársadalom okozta — eltorzulásának megszünte vissza kell hogy tükröződjék a művészetben is. Kell, hogy a művészetnek nemcsak tartalmai, hanem formái is ez új élet megváltozott körülményeihez idomuljanak. Tehát az új művészet, a szocialista realizmus nemcsak az új ember immár igazán emberi mivoltának társadalmi, erkölcsi stb. tartalmaiban, hanem az új embert adekvátan ábrázoló formákban is kifejezésre kell hogy jusson. Persze ez a lenini „megszokás", az osztálytársadalmak létrehozta emberi eltorzulások teljes megszünte szükségképpen hosszú folyamat. Előbb épülnek fel a szocializmus gazdasági és társadalmi alapjai, előbb tünik el az osztálytagozódás minden objektív alapja, mielőtt ez a „megszokás" teljesen kiélhetné magát. Hangsúlyozzuk a teljesen szót, mert világos, hogy itt nem két egymást időben felváltó folyamatról van szó. Az emberi eltorzulás megszünése mint folyamat egyidejüleg indul meg a szocializmussal, sőt a munkásosztály legtudatosabb rétegében már a szocializmusért vívott harccal; csupán a tökéletes beteljesedés — extenzív és intenzív méretekben — tételezi fel a szocializmus teljes győzelmét.

Ez a folyamat tükröződik a művészetben is, amelynek útja a megújuló, ilyen értelemben és mértékben soha nem volt emberi szépség felé szintén történelmi folyamat. Ezért helytelen — általában is, de különösen a szocializmus felé vezető út legelején, mint nálunk — a kritikai realizmust (Balzacét és Dickensét, Gogolét és Tolsztojét) mereven, mechanikusan, mint valami végleg elmúltat, teljesen meghaladottat, mint valami csak muzeálisan érdekeset szembeállítani a nála magasabbrendü szocialista realizmussal.

Az elvont és merev szembeállítás azért is jogosulatlan, mert folyamatról van szó, amelyben lassan, bár éles harcok következtében. elhalnak a kapitalizmus ideológiai, emberi maradványai. Amíg azonban ezek az emberek életében fontos szerepet játszanak, múlhatatlan, hogy az őket realisztikusan tükröző irodalomnak lényeges érintkezési pontjai legyenek a kapitalista kultúra emberi eltorzulásait híven ábrázoló és leleplező kritikai realizmussal.

De az érintkezési pontok időleges továbblétezése távolról

sem jelent azonosságot. Mert a kritikai realizmus stílusproblémáit a kapitalista társadalom szerkezete és a benne uralkodó irányzatok határozták meg. Mihelyt azonban valamely gazdasági vagy ideológiai jelenség egy más, magasabbrendű, a szocialista társadalomban a kapitalizmus maradványává lett, szükségképpen *megváltozott* egész szociális *jelentősége*, minden emberi funkciója. Az emberi eltorzulás a kapitalista társadalom szükséges velejárója, amelynek hatalmától csak kivételek lehettek mentesek, most az elhalás stádiumába lépett. A szocialista társadalom normális embere: az eltorzulástól ment ember, bármennyire létezik is időlegesen az emberi eltorzulás, mint a kapitalizmus — felszámolandó és szakadatlanul felszámolt — maradványa.

És ez az itt megállapított tény, az eltorzulástól ment ember társadalmilag normális volta, tükröződik a szocialista realizmusban, a szovjet irodalomban. A szovjet irodalom nemcsak tematikájában és tartalmaiban ad újat, magasabbrendűt az eddigi irodalmaknál, hanem — ezen az emberi tartalmán keresztül — formájában is. Erre utaltunk, amikor a puskini szépség aktualitásáról beszéltünk a szovjet irodalomban. Ez a formai újság nem poézis és próza viszonya. Másról, többről van szó. Arról, hogy az új, a szocialista ember számára megszünt a társadalmi élet „próza" lenni. A kizsákmányolás megszüntével, az emberhez méltó életkörülmények, emberi viszonyok „megszokása" révén a hétköznap poézissé, az élet, a munka értelmessé vált, a hősiesség elvesztette kivételességét, velejárójává lett a normális kötelességteljesítésnek.

Így válik aktuális kérdéssé a szépség, a kiteljesedett ember adekvát művészi ábrázolása az új szocialista valóságban.

Puskin aktualitása — különösen számunkra, magyarokra, akik most tettük az első, határozott lépéseket a szocializmus útján — így paradox módon a jövőbe mutat: a 150 évvel ezelőtt született nagy költő művészi magatartása, formát adása, annak társadalmi és emberi háttere: majdan elérendő célként áll előttünk.

Nem az utánzás értelmében. Puskin is a maga korának gyermeke. És kora, annak *társadalmi tartalmai*, az azokat ábrázoló konkrét művészi formák természetszerüleg korával együtt letüntek. De ahogy Lenin felismerte, hogy a nagy utópista szocialisták bizonyos elképzelései több mint egy év-

század után új aktualitást nyertek a szocializmusban, úgy a Puskin-teremtette szépség és annak emberi magva, emberi jelentősége is. Nemcsak a nagy multra, hanem a még sokkal nagyobb jövőre kell tehát irányítani tekintetünket, ha a 150 évvel ezelőtt született Puskinról megemlékezünk.

1949

„BORISZ GODUNOV"

Puskin egyike a magyar közönség körében legnépszerűbb orosz íróknak. Több évtizeden át az ő „Anyegin"-je egyike volt a legolvasottabb és egyúttal a kifinomult irodalomra legjobban ható könyveknek. Ennek ellenére igazi, teljes kép Puskinról még máig sem alakult ki Magyarországon. Részben és főleg azért, mert Puskin megmaradt a magyar közönség előtt az „Anyegin" költőjének, mert líráját, prózai epikáját, drámáit, irodalmi gondolatait úgyszólván senki sem ismerte. Részben mert maga az „Anyegin" is többnyire hamis megvilágításban áll a közvélemény előtt, mint byroniáda. Ez pedig egyáltalában nem felel meg a mű lényegének. A magyar olvasók tekintélyes része nem látja e nagy regény objektivitását, amiért Belinszkij joggal nevezte az orosz élet enciklopédiájának; nem látja a főhös sokszor blazirt iróniája mögött a többi alaknak és főleg magának a költőnek népiségét.

Ezért hasznos és fontos, ha Puskin többi nagyjelentőségű művei magyar fordításban megjelennek.

„Borisz Godunov" Puskin legjelentékenyebb drámája. A dráma helyét költője életrajzában megjelölni nem nehéz feladat. Ismeretes, hogy a cárizmus Puskint fiatalkori élesen kritikus versei miatt számüzte a fővárosból. Puskin fejlődésének igen fontos éveit töltötte el a Kaukázusban, Moldvában, majd apai birtokán Mihalevszkojéban. Ez utóbbi helyen élt Puskin 1824-től kezdve és itt írta meg ezt a tragédiáját. A tragédia megírása és befejezése tehát közvetlenül a dekabrista felkelés kitörése elé esik. A felkelés leveretését követő reakció megakadályozta a „Borisz Godunov" megjelenését, csak 1831-ben

jelenhetett meg egy nagyon megcenzurázott kiadás. A dráma előadását Puskin nem érte meg.

Puskin legnagyobb drámai művének létrejötte nem véletlenül esik össze a dekabrista felkeléssel, az első kísérlettel a cárizmus hübéri-abszolutisztikus igáját lerázni. Az összeesküvés tagjainak túlnyomó része, csakúgy mint Puskin maga, az orosz nemesség leghaladottabb, legeurópaibb, legradikálisabb részéből került ki. Puskin maga nem tartozott a dekabristák illegális szervezetéhez; ezért kerülhette el a sorsukat: az akasztófát, illetve a szibériai bányákat. Ámde ha Puskin nem tartozott is a dekabrista szervezethez, eszmei kapcsolata hozzájuk annál bensőbb volt. Amikor a cári rendőrség a felkelés leverése után átkutatta a dekabristák iratait, úgyszólván nem volt köztük vezető ember, akinél ne akadt volna számos csak kéziratban terjesztett Puskin-versnek másolata. Azonkívül köztudomású volt, hogy Puskint benső baráti kapcsolatok fűzték a vezető dekabristák tekintélyes részéhez. Ezeket a kapcsolatokat Puskin sohasem tagadta meg. 1826-ban I. Miklós cár magához hivatta Puskint és nyíltan feltette neki a kérdést: mit tett volna, ha december 14-én (a felkelés napján) Szent Pétervárott lett volna? A határozott kérdésre Puskin éppen olyan határozottan felelt; azt válaszolta, hogy a felkelők soraiban lett volna. A cár, aki félt a közvéleménytől és ezért nem mert rendőri úton eljárni az ország legnagyobb és legnépszerűbb költőjével szemben ebben a beszélgetésben kicsikarta Puskintól azt az ígéretet, hogy a jövőben meg fogja változtatni álláspontját.

Ezt a rákényszerített ígéretet Puskin úgy váltotta be, ahogy azt a cár megérdemelte. A brutális elnyomás, a szigorú cenzúra korlátai között Puskin — e viszonyok diktálta módon — ugyanolyan bátran kiállt a szabadság, a nemzeti felszabadulás eszméiért, mint azt a felkelés előtt tette.

Azonban bármilyen szoros szálak fűzték is Puskint az első modern orosz felszabadulási mozgalomhoz, mégsem lehet őt a dekabristákkal egyszerűen és feltétlenül azonosítani. A nagy költő minden kérdéshez sokkal szabadabban, sokkal nagyobb perspektívával viszonyult, mint legtöbb nemesi forradalmár harcostársa. Lenin a dekabrizmus bukása okainak felderítésében elsősorban azt hangsúlyozza, hogy a mozgalom ugyan a nép érdekeiért indult meg, de nem állott semmiféle szoros kapcsolatban a néppel magával. Puskin költészete ebből

a szempontból nem pusztán a dekabrizmusé, hanem messze túlmutatott azon: formájában, nyelvében, motívumaiban és alakjaiban a legszorosabban összefügg a népélettel, szelleme pedig igazi, a népélet mélységeiben gyökerező demokratizmus.

Ez a szellem adja meg a kulcsot Puskin egész költészetének megértéséhez. Természetesen most nemcsak Pugacsov alakjára gondolunk, hanem Puskin költészetének egész fővonalára. Nevezetesen a byronizmus túlhaladása Puskinnál éppen ebből a népiségből meríti erőit. Puskin nem azonosítja magát „byroni" alakjaival, mint azt az angol költő tette, hanem ellenkezőleg, a legélesebben kritizálja őket, éppen egy a népéletből merített erkölcs álláspontjáról; gondoljunk Aleko alakjára a „Cigányok"-ban, Anyegin viszonyára Tatjanához stb. Ez a népi szellem határozza meg Puskin kritikáját a hűbériségről és a hűbéri abszolutizmusról, különösen érett korszakában. Ez a mély összefüggés a népélettel oka annak is, hogy Puskin a dekabrizmus utáni sötét korszakban sem válik soha pesszimistává.

Ez a szellem irányítja Puskin költői fejlődését is. Fiatalkorának világfelfogását a XVIII. század felvilágosodása határozza meg. Ennek a világfelfogásnak a XIX. század elején szűkké vált határait Puskin csakhamar áttöri, de ez az áttörés szintén abban az irányban történik, hogy keresi az utat a felvilágosodás udvari és formai arisztokratizmusától a népélet mélyebb megértéséhez, a népéletből fakadó költészethez. Ezen az úton nagy segítség volt Puskin részére Byron merész társadalomkritikája. De ez az ő részére csak átmenet lehetett az új korszak, a francia forradalom győzelme utáni korszak mélyebb megértéséből fakadó költészethez. Nem véletlen, hogy az átmeneti kor költői közül Byron hatott rá a legmélyebben. Nem véletlen már csak azért sem, mert Byron azok közül való volt, akik sohasem szakítottak teljesen a felvilágosodással, akiknek állásfoglalása a kor ellen semmi összefüggésben nem áll holmi romantikus restaurációs irányzatokkal. És Puskinra magára nagyon jellemző, hogy — éppúgy mint nagy idősebb kortársai, Goethe és Hegel — soha ennek az irányzatnak engedményeket nem tett. Mint ők, ő is túlhaladta a felvilágosodás eszméit, de nem vetette el őket soha, mint azt az ő idejének romantikus reakciója divatba hozta.

Puskin számára azonban Byron hatása csak átmeneti

lehetett. Már utaltunk a népiességre, mint az elválás egyik legfontosabb mozzanatára. Ezzel a legszorosabb összefüggésben van az érett Puskin szenvedélyes törekvése a költői alkotás történelmi szellemének és ugyanekkor objektív szépségének elérésére. Irodalmilag ennek a törekvésnek megindítói és patrónusai Walter Scott és Shakespeare.

Walter Scott fellépése fordulatot jelent a világirodalomban: az ő tudatos hisztorizmusa, mint minden költői alkotásának világnézeti alapja és előzménye, irodalmi összefogása a francia forradalom és a Napoleon utáni korszak központi élményének. Mert ezt az élményt először és példaadóan formálta meg, jött létre Walter Scott világhatása. Itt nincs hely ezt még vázlatosan körülírni sem. Bizonyos azonban, hogy a korszak eme döntő élménye a Scott utáni időben a legintenzívebb és legadekvátabb kifejezését Manzoninál, Balzacnál és Puskinnál érte el. Balzacnál ebből az új történelmi szellemből nő ki az „Emberi komédia". Puskin sohasem kedvelte Balzacot. Ami annál új és nagyszerű volt, az számára még nem volt felhasználható. (Balzac komoly hatása Oroszországban akkor kezdődik, amikor a kapitalizmus fejlődése felbomlasztani kezdi a régi „patriarchális" társadalmi rendet, tehát Tolsztojnál és Dosztojevszkijnél.) Manzoni és Puskin már sokkal inkább párhuzamos jelenségek: ők poétizálják Walter Scott hisztorizmusát, összekötik az egyéni lét elmélyült lelki rajzával, a történelmi objektivitás legyengítése nélkül. Persze más az olasz és más az orosz történelem. Az előbbi a nemzettéválás szakadatlan megakadályozása, a nemzeti történelem szüntelen belefulladása kicsinyes partikuláris harcokba, külföldi beavatkozásokba, idegeneknek való alávetettségbe. Az olasz történelem eme jellege szab határt Manzoni költői hisztorizmusának. Ezzel ellentétben az orosz történet, még legsötétebb korszakaiban is, egy nagy nép nemzetté válásának története. Ennek árja viszi és segíti Puskint. Puskin nemcsak Pugacsov történeti nagyságát látja és ábrázolja, hanem Nagy Péter cárét is. E két végletesen ellentétes és mégis egy történelmi sors következtében mélyen összetartozó hős megalkotása mutatja Puskin mély érzékét az igazi történelmiség iránt. Az ő költészete, éppen úgy mint Walter Scotté, az igazi történelmiség költészete.

Az új történelmiség ilyen költészete Puskinnál, csakúgy mint Walter Scottnál, a népélet fejlődésének költészete. Puskin

ezt az összefüggést rendkívül élesen látja és tudatosan helyezi alkotásainak középpontjába. A drámáról ezt írja: „Mi az, ami a tragédiában kibontakozik? Mi a tragédia célja? Az ember és a nép. Az ember sorsa, a nép sorsa." És szoros összefüggésben ezzel a gondolattal Puskin kifejti, hogyan jönnek létre a dráma legfontosabb meghatározottságai abból, hogy az lényegében a nyilvánosság műfaja, hogy köztereken mint népmulatság jött létre. Ebbe a hangulatba kapcsolódik bele Shakespeare hatása Puskinra. De persze — mint minden hatáskérdésben nagy költők között — az irodalmi kapcsolat puszta megállapítása nem meríti ki a kérdést, sőt magában véve elvisz az igazi helyes kérdésfelvetéstől. Hiszen a német romantikában is Shakespeare-lelkesedés uralkodott és Shakespeare-rajongók voltak George tanítványai is, elsősorban Gundolf. Ezeknél azonban, mivel a közös népi alap hiányzott, antihisztorizmus jött létre és a drámai forma játékos, lírai felbomlasztása.

Puskinnál és nagy kortársainál, főleg Manzoninál, Walter Scott és Shakespeare hatása segítő impulzus volt a történelmiség irányában, mégpedig úgy, hogy ez a drámai formába öntött történelmiség erősen túlmegy nagy elődjeiken, Goethén és Schilleren. Itt nem beszélünk „Götz von Berlichingen"-ről; ez epizód volt a dráma történetében és inkább Scott regényeinek előfutárja. De „Egmont", „Don Carlos" és Schiller weimari drámái csakugyan új korszakot jelentenek a tragédia hisztorizálásában: Shakespeare legérettebb korának, a Hamlet—Lear-korszaknak belső formája itt történelmivé konkretizálódik, tudatosan a nagy történelmi tragédiák, a néptragédiák felé fordul. Ezért más itt a nép szerepe a drámában mint Shakespeare-nél, konkrétabban drámai. Gondoljunk a „Wallenstein" prológusára; ezt nagy hiba volna pusztán prológusnak felfogni, amely egyszer lejátszódott, hogy aztán egy más környezetben történő dráma következzék utána. A prológus alakjai, a Wallenstein befolyása alatt álló hadsereg, állandó szereplője a későbbi drámának; minden cselekedetet, minden elhatározást és gondolatot a rá való vonatkozás, a vele való kölcsönhatás határoz meg.

A francia forradalom és Napoleon utáni időben ez a viszony még jobban konkretizálódik: a nép sorsa még tudatosabban azzá az alappá válik, amelyen maga a tragédia felépül. Manzoni ezt a kérdést formailag a kórus újból való bevezetése

segítségével igyekszik megoldani. Puskin szabadabban és ezért drámaibban, költőibben teszi fel ugyanezt a továbbfejlesztett kérdést. A „Wallenstein"-beli titkos, színpadon kívüli kórus nála is nyílt és látható kórussá válik, de nem közvetlen formai értelemben, mint Manzoninál, hanem úgy, hogy az eleven és shakespeare-ien megalkotott népjelenetek minden oldalról körülveszik a „fent" lejátszódó drámai sorsokat: ezek magyarázzák meg, honnan nőnek ki a főhösök összeütközései; ezek adnak konkrét választ a „fent" tragikus módon eldönthetetlen kérdésekre.

Az európai irodalomban ebben a tekintetben csak egy párhuzamos jelenséget találunk Puskin eme Shakespeare-t korszerüen továbbfejlesztő törekvéseihez: Georg Büchnert. Persze a törekvések legmélyén meghúzódó hasonlóság ellenére az előtérben az ellentétesség áll. Itt nemcsak Puskin szépségtörekvéseire gondolunk, ellentétben Büchnerrel, aki — hogy Heine szavait használjuk — „a müvészi korszak" lezárta után élt és alkotott. A legfontosabb ellentét hasonló forrásokból eredt, amelyre fentebb Manzoni regényeinél rámutattunk: a német és az orosz történelem különbségéből. Büchner nem talált, nem találhatott forradalmi ideáljainak megfelelő drámai anyagot a német történelemben; a francia forradalom tragikus korszaka nála előtörténet a német forradalomra való ideológiai felkészülés számára. Puskin, mint mindenütt, itt is megleli a maga adekvát anyagát saját hazája multjában. Ezért lehet ő, mint a királydrámák Shakespeare-je, drámai hangotadója népe fejlődésének, nemzete születési vajúdásainak. Ha Puskin ebben a drámájában az orosz abszolutizmus keletkezési válságának egyik tragikus szakaszát ábrázolja, ez egyszersmind — persze kimondatlanul — drámai előjátéka ugyanez abszolutizmus felbomlási válságának. Puskin drámai hisztorizmusa egyúttal társadalmi prófécia.

Az abszolutizmus keletkezésének drámája közeli tematikus érintkezést kell hogy mutasson e téma első tökéletes ábrázolásával, Scott „Quentin Durward"-jával. Az ebben ábrázolt XI. Lajos oly tökéletes típusa a még középkori, de már az egyeduralomért küzdő abszolút királynak, hogy szükségképpen számos tipikus vonásban érintkezik az orosz megfelelő képével, pl. Rettegett Iványéval. Az ilyen hasonlóságokat igen érdekes volna részletesen elemezni, mert eközben kiderülne, hogy számos

olyan tulajdonság, amely valamely alak legintimebb lelki alkatához látszik tartozni (pl. babonásság és világosan látó reálpolitika elválaszthatatlan összekeveredése mindkettőnél), a valóságban a társadalmi-történelmi helyzet szükségszerű folyománya.

A mi számunkra azonban az érintkezési felületeknél tanulságosabbak az eltérések. Scott a még gyenge, de már felfejlődőben lévő abszolutizmus politikai erejét mutatja be: XI. Lajos szellemi fölénye mögött, mely a legsúlyosabb helyzetben, a minden előnyt kézben tartó, de hűbéri szellemiségű burgundi fejedelemmel szemben megnyilvánul, a történelmi haladás elve áll. Ezt abszolutizmus és hűbériség viszonyában Puskin éppen így látja és ábrázolja. De míg Scottnál ez a központi kérdés, nála egy mélyen világtörténeti jellegű válság mozzanatává válik. Ő az abszolutizmus fejlődését és feltartóztathatatlan diadalútját úgy ábrázolja, hogy abban e rendszer eljövendő és később megnyilvánulandó problematikája is már láthatóvá váljék.

Az előtérben természetesen itt is abszolutizmus és hűbériség ellentéte, az előbbinek fölénye áll. Az abszolutizmus itt is, mint mindenütt, a hűbéri nemesség függetlenségének elvesztését jelenti az udvari nemességgé való átalakulás folyamatában. Emberileg ez elsősorban mint erkölcsi züllés jelentkezik; átmeneti formái tehetetlenséggel és dühvel telt elkeseredés az abszolút monarchiával szemben. A nemesség elvesztette régi hűbéri erényeit, de még nem szerezte meg a későbbi udvari kultiváltságot: a régi durvaság és az új aljasság keveréke jellemzi a nemesség képviselőit. Ezek tisztában vannak gyengeségükkel, gyökértelenségükkel a népben. Egyik főnemes így beszél:

Rég elszokott a nép attól, hogy ősi
Parancsolói vérét lássa bennünk.
Rég elvesztettük hercegi hatalmunk
S a cári trón alattvalói lettünk.
Míg Borisz rettegéssel, szeretettel
S dicsőséggel a népet megigézte.[1]

A főnemesség értelmesebb képviselői azzal is tisztában

[1] A „Borisz Godunov"-idézeteket Gáspár Endre fordításából vettük.

vannak, hogy ezt a helyzetet nem Borisz Godunov egyéni képességei hozták létre, hogy az arisztokrácia szempontjából szinte teljesen mindegy, hogy ki a cár személye. Egy másik főnemes így jellemzi Boriszt:

Hisz Iván cár se volt
(Ne emlegessük éjjel!) nála rosszabb.
Mi haszna, hogy nincs nyilvános kivégzés
S a nép előtt a véres nyársakon
Krisztus urunkhoz nem zengünk zsolozsmát.
Hogy nincs a téren máglya s parazsát
A cár nem szítja lángra jogarával?
Biztos azért már hitvány életünk?
Minden nap a kegyvesztés réme vár ránk.
Szibéria, börtön, barátsüveg,
Aztán egy zugban gyilok vagy kötél.

A bojárok így állandó rettegésben élnek, állandóan besúgóktól körülvéve, akik közé legbizalmasabb szolgáik tartoznak. Ők maguk erre a helyzetre úgy reagálnak, hogy maguk is besúgókká válnak, csak legtudatosabb és legügyesebb képviselőik tudják megtenni, hogy e lealjasodás közepette a cárt is becsapják, hogy megkíséreljék politikai elhatározásait a főnemesség érdekében befolyásolni.

Ennek a lealacsonyodásnak, ennek a megalázkodásnak ára az, hogy az udvari és állami méltóságok a bojárok előjogát alkotják. De ez is állandóan veszélyeztetve van. A felfejlődő abszolutizmusnak tehetséges, komoly cselekvésre képes emberekre van szüksége és ezeket a bojárság nem mindig, sőt igen ritkán képes szállítani. Ezért jellemző erre az időre az alulról jötteknek gyors pályafutása. (Ezt Scott regényében is láthatjuk.) Puskinnál érdekes, az egész helyzetet megvilágító párbeszéd folyik le Borisz cár és kiszemelt hadvezére, Baszmanov között:

Cár:

Tezérül téged küldelek oda:
Nem származásnak, észnek szól a rang,
S a rangsoron hadd rágódjék a gőg.
Ideje már, hogy túltegyem magam
Az úri csorda bosszús zsörtölésén,
S fittyet hányjak a végzetes szokásra.

Baszmanov:

Százszor szerencsés lesz, uralkodó,
A nap, melyen a címer-könyveket,
Minden családi gőg s veszély szülőit
Tűz nyeli el.

Cár: *Nincs messze az a nap...*

Maga Borisz cár is ilyen „self-made man". A trónkövetelő Grigorij Otrepev, aki magát a megölt cárevicsnek, Dmitrijnek adja ki, még inkább. Az ebből a helyzetből adódó konfliktusok az orosz történet eme korszakát az egész világirodalom számára népszerű témává tették. Azonban a nem-orosz írók, még a legnagyobbak is, ennek a konfliktusnak csak külsőségeit, csak felületét látták meg, s amennyiben ezt a jelenségvilágot „elmélyítették", hamis, eltorzult képet adtak erről a történelmi helyzetről s a belőle adódó tragédiákról. Az így létrejövő „elmélyített" felületi konfliktus: a legitimitás tragikus problémája. Ennek tragédiáját írták meg — hogy csak a legnagyobbakról beszéljünk — Schiller és Hebbel. Mind a kettőnél, persze igen különböző formában, a tragédia onnan indul ki, hogy a trónkövetelő tudomására jut saját illegitim származása; akkor pedig a legitimizmus nevében történt trónfoglalás és e származás ellentéte belső, tragikus összeomlást előidéző konfliktus kiindulásává lesz. Puskin ezzel ellentétben mély történelmi érzékkel tudja, hogy a legitimség ezekben a harcokban csak külsőleges máz, csak jelszó vagy zászló; ezek a harcok nagy történelmi erők mérkőzését jelentik az orosz nép nemzetté válásának e primitív szakaszában. A legitimitás a harcok számára csak ürügy. Puskin trónkövetelője ezt igen világosan mondja ki:

... Tudd meg: a király,
A főurak s a pápa nem kutatják,
Hogy szavaimban mennyi az igazság.
Dmitrij vagyok vagy sem — mit kérdik ők!
Ürügy vagyok pörökre s háborúra,
Nekik csak ez kell...

Mindez lehetséges, mert a nép maga még nem fejlődött annyira, hogy sorsát, a nemzetté válás sorsát saját kezébe tudná venni. Ez a fejlődés itt még csak a föld alatt, alig lát-

hatóan kezdődik, még csak tompa gyülöletben a „felső világ" ellen nyilvánul meg, annak elutasításában, mintha a „fent" történő változások a nép ügye volnának. Csak annyi világos, hogy a nép soha és sehol nem támogatja a bojárokat a cárizmus ellen. Amikor Borisz cár azt a komédiát játssza, hogy nem akarja elfogadni a koronát és az egyház, a főurak és az általuk odahajtott nép sírva kérlelik erre, Puskin így ábrázolja a valóságos néphangulatot:

A nép *(térden és ordítás):*

Atyánk, kegyelmezz! Uralkodj mirajtunk!
Cárunk, atyánk te légy!

Egyik *(halkan):* *Miért sírnak ott?*

Másik:

Hogy tudhassuk? Bojárok dolga ez,
Nem rajtunk áll.

Ez természetesen távolról sem jelenti azt, mintha a nép a cári elnyomó apparátussal rokonszenvezne. Ennek képviselőit éppen olyan zsaroló banditáknak tekinti, mint a bojárokat. Amikor a kolostorból megszökött trónkövetelőt keresik a cári strázsák, egy határbeli kocsmában a gazdasszony így beszél róluk:

A strázsák csak arra jók, hogy zaklassák az arrameneket és minket szegényeket fosztogassanak... Csak szóija, hogy kutatni jönnek, bor kell nekik, kenyér, meg miegymás. Hogy gebednének meg az átkozottak! Hogy az a...

A nép számára tehát a történelem még nem adott teret a cselekvésre. A hübéri rétegek önmarcangolása, önfelemésztése éppen olyan intenzív, mint Shakespeare királydrámáiban a rózsák harca, mely persze az abszolutizmus keletkezésének előtörténetét adja, nem pedig, mint itt, a megszilárdulás válságait. A nép ezekben a harcokban csak a kényszer nyomása alatt vesz részt; külön jelenet ábrázolja, milyen szedett-vedett idegen zsoldoshadakkal is harcolnak az ellenséges táborok. De a cselekvésre képtelen nép bizalmatlanságának eme képe mégis fontos háttere és magyarázata az előtérben történőknek. A nép gyülöli a cárt is, meg a bojárokat is. Ahogy ez ilyen fejletlen

népmozgalmaknál történni szokott, még nem előre néz, hanem hátra: a régi jó időkbe, amikor a fejletlen hübéri viszonyok mellett a jobbágyságnak úgynevezett aranykora volt.

(Ezt a néppszichológiát megtaláljuk Shakespeare tragédiáiban is, a valóságban fontos szerepet játszott a XVI. század nagy parasztfelkeléseinek ideológiájában.) Ennek belátása cseng ki az egyik bojár szavaiból:

... És a pórnak jobb-e most?
Kérdezd meg őt. Az önjelöltnek egy szót
Kell szólnia a régi szép időkről,
S megkezdődik a cécó.

Ilyen körülmények között igaz embernek, aki emberi és morális integritását fenn akarja tartani, csak egy útja lehet: kilépni az életből és nézővé válni: tehát a kolostor. Puskin ezt a magatartást az öreg szerzetes-krónikás Pimen alakjában felülmúlhatatlan szépséggel és világossággal ábrázolja. Nem csoda, hogy Dosztojevszkij annyira lelkesedett ezért az alakért. A teljes félreállásban, abban, hogy Pimen csak az idő hű képét akarta megrögzíteni jobb idők számára, az ebben a korban lehetséges oppozíció tiszta formája nyilvánul meg.

Ez a társadalmi talaj és az abból kinövő lelki és erkölcsi magatartások adják magyarázatát a trónkövetelő alakjának. Éppúgy, mint ellenfele Borisz cár, ő is kalandor, aki személyes ügyességgel, az osztályharcok adott helyzeteinek találékony kihasználásával hódítja meg a cári trónt. A különbség csak az, hogy Borisz a cár szolgálatában dolgozta fel magát, míg Grigorij a Borisz által megölt trónörökösnek adja ki magát. Megemlékeztünk már azokról a nagy német drámairókról, akik ugyanezt az anyagot dolgozták fel. Láttuk, hogy Schiller is, Hebbel is elmegy az igazi nagy történelmi dráma mellett. Schiller, mert öt egy napoleoni pályafutás képe fascinálja, Hebbel, mert elmélyed abban a pszichológiai problémában, hogy mit érez egy uralkodásra született ember, ha megtudja, hogy igazán legitim uralkodó és főleg, mi lesz az erkölcsi magatartása, ha kiderül, hogy mégsem igazán legitim. Hebbelnél mind a két élmény teljesen széttöri a történelmi kereteket és az egyéni lélekbúvárlat „időtlen mélységeibe" teszi át a tragédiát. E tekintetben rendkívül jellemzők Hebbel trónkövetelőjének szavai, amikor legitim származása tudomására jut:

Denn nicht allein ein Reich und einen Thron,
Ihr schenkt mir auch ein Recht, das ich nicht hatte,
Und das vor mir wohl noch kein Mensch entbehrte,
Das Recht, zu sein, wie ich nun einmal bin.[2]

Az ilyen pszichológiai drámák magyarázatához mindig nagy apparátusra van szükség. Így például mind Schillernél, mind Hebbelnél nagy szerepet játszik a megölt cárevics anyja és az a kérdés, felébrednek-e benne az anya ösztönei az ál-Dmitrij iránt. Puskin teljesen félretolja ezt az egész modern lelki problematikát. Nála mind Borisz, mind Grigorij a kor társadalmának, szellemének megfelelő kalandor, tele e típus természetes bátorságával, erélyével, eszével és előítéletmentességével.

Külső formájában Puskin tragédiája így nagyon közel áll a krónikás drámához, a fiatal Shakespeare stílusához. És mégis ez a tragédia minden pillanatban sokkal több, mint puszta krónikadráma, ahogy a fiatal Shakespeare is mindig messze túlment a puszta krónikaszerűségen. De ez a túlnövés mindig a valóságos történet szellemében történik, nem mint Hebbelnél, a probléma modernizálása, jelenkori kérdéseknek a multba való visszavetítése segítségével. Már az öreg szerzetes, Pimen alakjával kapcsolatban rámutattunk arra, hogy az egész kor alapvető emberi következménye: az igazi személyiség megcsonkítása, eltorzítása, elálcázása. Ezért, hogy egyénisége teljességét és épségét, amennyire lehet, megmentse, lép ki Pimen — vallásos formák között — az életből. Ennek a konfliktusnak súlyát érzik a dráma legnagyobb egyéniségei, Borisz Godunov és Grigorij Otrepev. És igazi shakespeare-i magasságú jellemzési mód Puskinnál, hogy ezekben a látszólag végletesen ellenkező típusokban láthatóvá teszi a kor legmélyebb emberi problémáját. Borisznál ez a konfliktus — szintén a kor szellemének megfelelően — vallásos formában nyilvánul meg, mint lelkiismereti furdalás ama gaztettek miatt, amelyeket el kellett követnie, hogy a cári trónt meghódítsa.

Ez a konfliktus tör ki a dráma leghatalmasabb jeleneté-

---

[2] Mert nem csupán trónt adtok s birodalmat,
De oly jogot, mely nem volt meg nekem,
Bár nem hiányzott senkinek előttem:
Hogy az legyek, mi igazán vagyok.

ben, a trónkövetelő Grigorij és Marina, Mnyisek lengyel főúr lánya között, akit a trónkövetelő politikai okokból, a lengyel segítség megszerzése céljából akar feleségül venni; ámde ő az egyetlen ember a világon, akit igazán emberi módon szeret. Marina tudni se akar szerelemről, tiszta emberi kapcsolatról; neki kizárólag a trónkövetelő, a cári korona jövendő várományosa érdekes. Itt tör ki Grigorijból az emberi elhagyatottság, az e fölött érzett kétségbeesés:

Óh jaj, ne kínozz, gyönyörű Marina,
Ne mondd, hogy rangom nyert meg és nem én
Magam. — Marina! nem tudod te, nem,
Mily sebet ejtesz ezzel szívemen.
Hogyan! S ha... Óh, e szörnyű, szörnyű kétség!
Mondd csak: ha cári származás helyett
Más születést szán a vak sors nekem,
Ha nem vagyok Iván fia, a gyermek,
Kit elfelejtett régen a világ...
Vajjon... szeretnél engem akkor is?...

A kizárólag érvényesülés és hatalom után sóvárgó Marinától természetesen nem kaphat megnyugtató választ, hiszen az csakugyan az orosz trón várományosát óhajtotta férjül és csak azt, s egészen mindegy volt neki, hogy az milyen ember. Grigorij erre kétségbeesésében bevallja Marinának az igazat származásáról. Marina számára ezzel ő mint ember is megszűnt létezni. Marina szemében nem jelent semmi értéket a vallomás őszintesége:

Kívántam én, hogy meggyónj itt nekem?
Bűvészeteddel, névtelen csavargó,
Két nemzetet ha már elbódítottál,
A kötelesség azt kívánta volna,
Hogy sikeredhez méltónak mutatkozz
S merész csalásod mély és csökönyös
Titoktartással biztosítsd örökre.

Csak amikor a végső kétségbeesésbe kergetett Grigorij mint mindenre elszánt kalandor lép fel előtte (itt mondja el a már idézett gondolatot, hogy az Oroszország hatalmáért küzdő eröknek teljesen mindegy, hogy ő valóban Rettegett Iván fia-e), nyeri meg újra Marina bizalmát, biztosítja magának támogatását a trónért vívandó harcban:

A férfi szólott, nem a gyenge gyermek.
Bátor szavad megbékít, hercegem,
És elfelejtem dőre kitörésed,
Hogy újra Dmitrijt látom.

A kalandor győzött és útjában nem lesz többé akadály Marina részéről. De életének egyetlen kísérlete, hogy ember legyen és legalább egy kiválasztott emberhez igaz és őszinte kapcsolatot teremtsen, kudarcot vallott, a kor szükségszerűségének megfelelően kudarcot kellett vallania. Ez a hatalmas drámai erejű jelenet mély eszmei és művészi szálakkal van fűzve a Pimen-jelenet látszólag pusztán lírai, elbeszélő jellegéhez. Puskin, csakúgy mint Shakespeare, ellentétekben és párhuzamosságokban komponálja drámáit, nem a legmélyebb konfliktus nyílt kimondásának formájában, mint Schiller vagy Hebbel.

Grigorij tehát, aki mint Borisz Godunov, alulról jött, de akinek olyan körülmények között és úgy kell cselekednie, ahogy azt a „fent" élők társadalmi törvényei előírják, előttünk törik bele abba az erkölcsi magatartásba, amelybe a bojárok ugyanezen társadalmi-történelmi szükségszerűség következtében úgyszólván beleszületnek. A kor embertelen magatartása az ő számára tehát külsőlegesebben természetes, mint azoknál, s éppen ez az ellentmondás, a szubjektív tragikumnak ez a súrolása teszi az ő cselekvési módját hatékonyabbá, imponálóbbá főnemesi vetélytársainál. Ugyanez áll a bojárokhoz való emberi viszonyában az egyénileg nagyon különböző Borisz Godunovról is.

Borisz Godunov és Grigorij, a dráma legfontosabb cselekvő hősei, akiknek harca a dráma történelmi cselekményét betölti, a színpadon sohasem találkoznak, sohasem állnak közvetlenül szemtől-szemben egymással. Ez a shakespeare-i krónika-forma következménye. És Puskinnál shakespeare-i éppen az, hogy ez a társadalmi-történelmi, lelki, erkölcsi, tettekbe sűrűsödő — és ezért drámai — ellentét uralja az egész drámát. Borisz sorsa: Grigorij jövője; Grigorijé: Borisz multja. Mind a kettő együtt, egymásba fonódó drámai kölcsönhatásában: az orosz nép fejlődésének, nemzetté növekedésének egy nagy válságát fogja össze.

A válság maga Puskin drámájában tompán, színpadi kiélezödés, drámai pointe nélkül végződik: Borisz családjának

kiirtásával, a trónkövetelő nyilvánvalóvá lett győzelmével, amely győzelemről minden nézö tudja, hogy csak múló mozzanata a nagy történelmi válságnak, hogy e válság örvénye a most győztes trónkövetelőt szintén el fogja nyelni.

Puskin sajátos helye a XIX. század drámájának fejlödésében — csak Georg Büchnert lehet e tekintetben melléje állítani —, hogy ilyen néptragédiát írt, nem pedig valamely egyéniségnek drámáját, mely egy történelmi sorsfordulatot csak jelképezni van hivatva. Ez utóbbit kísérelte meg a Dmitrij-tragédia többi jelentékeny feldolgozója, Schiller és Hebbel. Puskin a külső formát illetően jobban eltér a drámai felépítés modern szabályaitól, de ezt éppen azért és igen tudatosan teszi, hogy ebben a királydrámastílusban formailag is tükrözze az igazi népi sorsot, nemzete felfelé vivő útjának egy tragikusan tépett, akkor kiúttalannak látszó szakaszát. Puskin tragikus világnézete a történelembe vetett mély bizalom tükörképe.

Puskin ebben a tekintetben is korának gyermeke. Persze ez az egybehangzás csak akkor megfelelő, ha a kor legnagyobb, legigazabb reprezentánsaira gondolunk: Goethére és Hegelre. Walter Scottra és Balzacra. Hogy Puskin nem ismerte Hegelt és nem méltányolta Balzacot, mitsem változtat ezen a lényeges összefüggésen: azon, hogy valamennyien az egyén tragédiáját csak mozzanatnak látták az emberi nem (és az azt közvetlenül megvalósító nemzet) sorsában. Ez a szellem, ennek tökéletes megformálása emeli Puskin drámáját kora legnagyobb gondolati és költői alkotásai mellé, olyan magaslatra, amelyre a jelenkor embere, elvesztvén ezt a nagy történeti távlatot, olyan irígyen és idegenkedve tekint fel, mint Shakespeare királydrámáira.

De Puskin művészileg is Goethe méltó kortársa. Nem hiába beszél Heine Goethe korszakáról mint „művészi korszakról", nem hiába nevezte Heine kortársa, Belinszkij, Puskint „művész-költönek", aki után egy egészen más jellegü orosz irodalom, a gogoli típusú jutott uralomra. Ezt az ellentétet, mely a XIX. század elejének klasszikus intermezzóját szembeállítja az utána jövő társadalomkritikai tendenciákkal, igen helytelenül szokták a stilizálás és a realizmus ellentétének felfogni. Goethe éppen annyira realista, mint Balzac, Puskin nem kevésbbé az, mint Gogol. De a francia forradalom utáni

kor kedvező körülményei Puskinnak még megadták azt a lehetőséget, hogy a valóság legmélyebb megértését és klasszikus ábrázolását összeköthesse a formátadás karcsú, könnyed és muzikális vonalvezetésével.

1947

A FORRADALMI DEMOKRATÁK

AZ OROSZ FORRADALMI-DEMOKRATA IRODALOMKRITIKA NEMZETKÖZI JELENTŐSÉGE

Az orosz irodalomelmélet és kritika klasszikusait: Belinszkijt, Csernisevszkijt és Dobroljubovot a külföldi közönség igen kevéssé ismeri. Bár az orosz irodalom az összes kultúrországokban évtizedek óta tömeges fordításokban jelenik meg, ez a hullám még alig érte el az orosz irodalom és irodalomkritika határozottan demokrata részét. Míg másod- és harmadrangú írókat is fordítottak és terjesztettek, Oroszország demokrata mozgalmának nagy szatirikusa, Szaltikov-Scsedrin, aki Tolsztojnak és Dosztojevszkijnek irodalmilag is egyenrangú kortársa, csak egészen szükkörű olvasóközönség számára volt eddig hozzáférhető.

Ez nem véletlen. Bármilyen haladó is az orosz irodalom, a polgári kiadó-politika, mely saját céljaira használta ki, határozottan demokrataellenes, sőt gyakran reakciós irányú volt. Tolsztoj vagy Dosztojevszkij, Csehov vagy Gorkij olyan nagy világsikereket arattak, hogy az üzleti érdek a demokrataellenes meggyőződést túlharsogta. Ahol azonban ilyen óriási anyagi előnyök nem mutatkoztak, a kiadók reakciós meggyőződésüket követték. Az orosz irodalmi fejlődés csekélyszámú reakciós íróit terjesztették (gondoljunk pl. Mereskovszkijra), s a határozott demokrácia képviselőit mellőzték.

A reakciós irodalomtudomány alaposan kihasználta az ilymódon keletkezett helyzetet. Azok az orosz irodalomtörténetek, amelyeket nem-oroszok írtak, tele vannak torzításokkal, rágalmakkal, képtelenségekkel az orosz forradalmi demokrácia nagy irodalomkritikusairól. Azt állítják, hogy az irodalmat gépiesen alárendelik a napi politika propaganda-érdekeinek, hogy min-

den esztétikai szempontot megvetnek, hogy nem értenek semmit a művészethez stb. E rágalmaknak csak annyi alapjuk van, hogy ezek a kritikusok éles ellentétben állnak számos ma uralkodó irodalomkritikai előítélettel, a l'art pour l'art előítéletével és a vulgárpropaganda irányaival.

A demokratikus orosz irodalomkritika körül keletkezett reakciós legendák mögött tehát csak egy igazság van: ezek a nagy kritikusok valóban meggyőződéses és elvhü demokrata forradalmárok voltak, akik koruk cenzúrájának minden kötözködését nagy ügyességgel játszották ki, hogy a forradalmi demokrácia elveit a legszélesebb körben terjesszék és népszerüsítsék. Eredményes küzdelmük az egész reakciót halálos ellenségükké tette. Az elterjedt rágalmak legtöbbnyire ennek a reakciónak fegyvertárából kerültek ki.

1.

Az orosz demokratikus kritika sajátos helyzetét az európai esztétikai gondolat fejlődéstörténetében csak akkor érthetjük meg, ha tisztában vagyunk azzal a fordulattal, melyet a negyvennyolcas forradalom leverése Oroszországon kívül mindenütt eredményezett. A negyvenes évek még a demokratikus eszmék terjedésének és elmélyülésének kora volt. Negyvennyolc forradalmainak leverésével mindezek az irányok összeomlottak. Az irodalom és az irodalmi kritika nagyrésze együtthalad a vezető európai burzsoázia reakciós fordulatával, mely a forradalomtól való félelmében elárulta saját, egykori forradalmi meggyőződését és mindenütt egyességet kötött a reakcióval; Németországban a Hohenzollernekkel, Franciaországban III. Napoleonnal, csakúgy, mint a „viktoriánusok" Angliában. A legfontosabb európai országok irodalma és irodalomkritikája ennek az erös pálfordulásnak hatása alatt áll. Részint valóságos fanatizmussal követik ezt az új fordulatot (hasonlítsuk csak össze Carlyle a negyvennyolcas forradalom előtt és után írt munkáit); részint mély elborulás és reménytelenség mutatkozik a korszak valóban jelentékeny íróinál: elég, ha Flaubert-re és Dickens késői korszakára emlékezünk. Részint pedig — és ez a leggyakoribb — ideológiai egyességet kötöttek az uralkodó reakcióval.

Az oroszországi forradalmi-demokratikus kritika meg-

alapítója, Belinszkij, egyenértékű kortársa a negyvennyolc előtti korszak legnagyobb európai szellemeinek. Ez az időszak, mikor Németországban a hegelianizmus felbomlik, Angliában a klasszikus gazdaságtan válságba jut, Franciaországban és Angliában pedig az utópista szocializmus elterjed, de egyúttal problematikussá is válik, Németországban az európai gondolatnak ez a legnagyobb és legtermékenyebb válsága a történelmi materializmus megalapításához vezet. (A „Kommunista kiáltvány" abban az évben jelent meg, amelyben Belinszkij meghalt.)

Mivel az akkori Oroszországban a gazdasági és politikai harcok még nem éleződhettek ki olyan mértékben, mint Közép- és Nyugat-Európában, a tudományos szocializmus álláspontját sem érhették el. Hiszen még Nyugat- és Közép-Európában is a forradalmi munkásságnak és értelmiségnek csak elenyészően kis része értette meg akkor azt a nagy fordulatot, melyet Marx és Engels tudományos és politikai tevékenysége jelentett az emberiség gondolkodásának fejlődésében. Hiszen ennek a kornak legsokoldalúbb és leghaladóbb német írója, Heine is csupán arra szorítkozott, hogy Hegel dialektikus fejlődésbölcseletét megtisztítsa nyíltan-konzervatív alkatrészeitől, radikális irányba átépítse és az így átalakított hegeli tant Saint-Simon utópista szocializmusával hozza összhangba.

Belinszkij fejlődése nem egyszer párhuzamos Heine fejlődésével. Ezek az összehajlások azonban semmiesetre sem származnak lelki rokonságból — hiszen alig képzelhetünk el nagyobb ellentétet, mint amely Belinszkij és Heine emberi és írói jelleme között van —, hanem tevékenységük történelmi feladatainak és körülményeinek viszonylagos hasonlóságából. Ebből következik, hogy mindkét nagy gondolkodó olyan messzire tör előre, amilyen mértékben társadalmi helyzetük megengedi. Belinszkij azonban radikálisabb és határozottabb Heinénél. Eredetileg erősebben állt az ortodox hegelizmus befolyása alatt, mint Heine, de mélyebben és alaposabban küzdi is le. Ezért Feuerbach materialista befolyása erősebben hat rá és az utópista szocializmus gondolatait, különösen a társadalmi kritikában, tisztábban és határozottabban látja. Ám annyiban rokon Heinével, hogy a filozófiai materializmushoz való közeledésük egyiküknél sem eredményezte azt, hogy a hegeli dialektikát elvetették volna, mint maga Feuerbach és különös-

képpen az ő filozófiájának követői. Belinszkij megőrzi a hegeli dialektika nagy történelmi távlatát és ezzel a negyvennyolc előtti európai világnézeti válság leghaladóbb európai avantgarde-jának élére kerül.

Röviden ismételjük: a negyvennyolcas forradalom leverése Oroszország ideológiai fejlődésében semmiképpen sem jelenti azt az elhajlást a reakció felé, amit máshol Európában jelentett. A depresszionak egy bizonyos, de rövidlélekzetű időszaka természetesen elkerülhetetlen volt. Azonban aránylag rövid idő múlva, már az ötvenes évek közepén, a demokratikus eszmék fellendülésének új időszaka kezdődik Oroszországban. Az ország gazdasági, társadalmi és politikai fejlődése napirendre hozta a jobbágyfelszabadítás elkerülhetetlen szükségszerűségét és az ezzel összefüggő általános erjedés kényszerítette az akkori rendszert, hogy a véleménynyilvánításnak átmenetileg valamivel nagyobb szabadságot engedjen. A demokratikus gondolat új fellendülésének vezetői és képviselői, Belinszkij életművének nagy folytatói: Csernisevszkij és Dobroljubov.

A jobbágyfelszabadítás az a központi kérdés, mely kettéjük működése idején az orosz társadalom összességét megmozgatja. Mindenki tudta, hogy a jobbágyrendszer végórája már ütött. Véleménykülönbség akadt ugyan a haladók táborában — és pedig igen éles —, de csak a reform módjának kérdésében. Ezen a ponton vált el először Oroszországban a liberalizmus a demokráciától. A demokrácia gazdasági és társadalmi tekintetben Oroszország hűbéri viszonyainak gyökeres átalakítására törekszik. Ezért elválik a félénk, a cári abszolutizmussal állandóan megalkuvó liberálisoktól, akik ugyan szintén haladó szellemben akarják megváltoztatni Oroszország agrárstruktúráját, de egyúttal azon vannak, hogy a feudális földbirtokosokkal és az önkényuralom bürokráciájával ne kerüljenek semmiféle komoly ellentétbe. Ez a politikai differenciálódás végigtükröződik az ötvenes évek egész eszmetörténetén, a bölcsészettől kezdve a szépirodalomig. Csernisevszkij és Dobroljubov a radikális demokrácia eszmei vezetői a liberalizmus megalkuvó világnézete ellen folytatott harcban.

A forradalmi demokrácia új fellendülése Oroszországban tehát fejlettebb politikai és társadalmi körülmények között játszódik le, mint amilyen feltételek között egy évtizeddel előbb

Belinszkij eszmei küzdelmeit folytatta. A politikai harcoknak ez a magasabb fejlődési foka Csernisevszkij és Dobroljubov minden írásában megnyilvánul. Irodalmi tevékenységükben a legfeltűnőbb új vonás az, hogy kritikájuk éle most már az ingadozó szövetséges, a liberális polgárság és eszmei harcosai ellen is irányul. Belinszkij legnagyobb ellenfele még az önkényuralom és a feudális reakció volt. Ezeket a hatalmakat Csernisevszkij és Dobroljubov ugyanolyan elszántan támadják, mint mesterük, de amellett a korszak másik kérdése jobban előtérbe lép: az önkényuralom és annak hűbéri maradványai ellen harcolók táborának elkülönülése, a liberalizmus és a demokrácia kezdődő elszakadása.

Ez az új helyzet módosítja az új kritika világnézeti alapjait is. Csernisevszkij és Dobroljubov már nem a hegeli filozófiából indulnak ki, mint Belinszkij, hanem Feuerbach materializmusából. Társadalomkritikájukat messzemenően meghatározza a polgári társadalomnak az a kritikai elemzése, amelyet az utópista szocializmus klasszikusai fektettek le. Belinszkij még megélte a hegeli idealizmus világuralmi időszakát, az értelemnek azt a mámorát, hogy a történelmi folyamatban az ész, a szellem fokozatos győzelme mindig tisztábban mutatkozik meg. Csernisevszkij és Dobroljubov viszonya a történelemhez és a történelmi megismeréshez reálisabb, kevésbbé idealista. Ők egyúttal kortársai is a hegeli filozófia szétesésének, annak, hogy az a liberális megalkuvás világnézetévé kallódik. Ebből a szempontból Csernisevszkij alkalmilag pompás, ma is időszerű bírálatot ad F. Th. Vischer „Esztétiká"-járól.

Csernisevszkij és Dobroljubov helyzete a XIX. század eszmetörténetében egyedülálló. A polgárság utolsó nagy materialista bölcselője, Feuerbach nem tudta hazájának eszmei fejlődését (más nyugati országot nem is említve) tartósan befolyásolni, abban mély nyomokat hagyni. A történelmi materializmus történelemfelfogása nem lát rejtélyt ebben a tényben. A régi stílusú materialista bölcselet, a mechanikus materializmus, melynek utolsó nagy képviselője Feuerbach volt, mindenkor a demokratikus forradalom ideológiájaként lépett fel. Ennek megfelelően Angliában a XVII., Franciaországban a XVIII. század a materialista bölcselet virágkora. A XIX. század második felében e materializmusnak a társadalomtudo-

mány terén sem Angliában, sem Franciaországban nincsenek már mély gyökerei vagy eredeti képviselői. Németországban a demokratikus forradalmat előkészítő korszakban Feuerbach materialista tana lelkesítően, felvillanyozóan hatott. Negyvennyolc előtt Németország fiatal írónemzedékének legkiválóbbjai (Wagner, Keller, Herwegh stb.) Feuerbach hatása alatt álltak. A fiatal Marx és a fiatal Engels is Feuerbach fellépéséből merítette az ösztönző erőt ahhoz, hogy a hegeli dialektikát talpraállítsa és materialisztikusan átgyúrja.

De a materialista bölcseletnek ez a széleskörű és eröteljes hatása a negyvenes évek polgári értelmiségére Németországban nagyon rövid ideig tartott. A negyvennyolcas forradalom leverése, a német burzsoázia árulása saját forradalmával szemben, a Bismarckkal és a Hohenzollernekkel készülő megalkuvás végetvetett a materialista bölcselet széleskörű és termékeny hatásának. Csak a természettudósok között élt tovább a materializmus, de itt is elvesztette forradalmi lendületét, egyetemességét, mely a forradalomelőtti korszakban megvolt benne; amennyiben világnézeti és társadalmi problémákra alkalmazták, egyre laposabb és vulgárisabb lett. (Vogt, Büchner stb.) A negyvennyolc előtti idők Feuerbach-tanítványai Németországban kivétel nélkül elfordulnak egykori mesterüktől. A pesszimista és irracionalista Schopenhauer évtizedeken át a reakciós Németország vezető bölcsésze; Wagner fejlődése legjobban megvilágítja ezt a fejlődési folyamatot. Azok a német ideológusok, akik nem szakadtak el nyiltan a feuerbachi bölcselettől, mindinkább fogatlan pozitivizmussá alakították át annak harcias materializmusát (gondoljunk e korszak híres irodalomtörténészének, Hermann Hetternek fejlődésére). Egyedül a nagy svájci elbeszélő, Gottfried Keller maradt hü ifjúságának materialista világnézetéhez, persze ő a demokratikus Svájcban és nem a reakciós Németországban élt.

A filozófiának ezt a világtörténelmi helyzetét kell tekintetbe vennünk, ha Csernisevszkij és Dobroljubov harcos materializmusának történelmi helyét és jelentőségét helyesen akarjuk kijelölni, illetőleg értékelni. Csernisevszkij és Dobroljubov a forradalmi demokratikus felvilágosodás utolsó nagy gondolkodói Európában. Tevékenységük a demokratikus felvilágosodás bölcseletének utolsó nagy, töretlen támadó kísérlete. Mind a ketten a feuerbachi materializmus lelkes

hívei. De társadalombölcseletükben, társadalomkritikájukban, a társadalomról való felfogásukban messze túlhaladják tanítójukat, aki maga főleg a természettudományok és a tisztán világnézeti kérdések materialista megoldásaira törekedett és eszmei síkon csak a vallás fejlődését és lényegét elemezte. Feuerbach egyoldalúságában, ha a XVII—XVIII. század nagy materialistáival összehasonlítjuk, a németországi polgári demokratikus mozgalom általános gyöngesége tükröződik.

Így tehát Csernisevszkij és Dobroljubov jóval többet tett, mint hogy a feuerbachi bölcseletet pusztán új területekre alkalmazta. Magától értetődik, hogy ők sem tudtak végső elveikben, módszertanukban a dialektikus materialista világnézetig eljutni. Mivel praktikus bölcseletükben túlhaladták Feuerbachot, anélkül, hogy bölcseleti alapelveit teljesen leküzdötték volna, módszertanukban számos ellentmondásnak kell mutatkoznia. Ezek az ellentmondások azonban termékeny, a jövőre utaló természetűek. Forradalmi zsenialitásuk éppen abban mutatkozik, hogy ott, ahol társadalmi tényeket, történelmi összefüggéseket vizsgálnak és azokból forradalmi következtetéseket vonnak le, nem hagyják magukat zavartatni és beszorítani saját tudatos világnézetük, a mechanikus materializmus korlátai közé.

Ebben a tekintetben filozófiai helyzetük sokszor emlékeztet Diderot-éra a XVIII. század második felében. Ismeretelméletében Diderot is régi stílusú materialista volt, a mechanikus materializmus híve. De sok kérdésben, melyet ezzel a módszertannal nem lehetett megoldani, zseniális forradalmár-ösztöneire bízta magát, a materializmus hatása alatt kifinomodott realista szemléletére és ítélőképességére, s messze túlhaladta saját tudatos világnézetét. Elég, ha zseniális párbeszédére, a „Rameau unokaöccsé"-re emlékeztetünk, melyben a mechanikus materialista Diderot a későbbi dialektikus materializmus elismert előfutára lett. Így áll a dolog sok tekintetben — a történelmi helyzetnek megfelelő magasabb fokon — Csernisevszkijjel és Dobroljubovval is.

2.

Csernisevszkij és Dobroljubov a demokrácia hívei. Ám a demokratáknak sok különféle fajtája van. Csernisevszkij és Dobroljubov számára a demokratikus fordulat elsősorban az

alsó, plebejus néprétegek politikai és társadalmi felszabadítását jelenti, vagyis mindenekelőtt a szegény, a jobbágyság miatt anyagilag és erkölcsileg elnyomott parasztság tökéletes felszabadítását. Itt válik el az útjuk koruk liberalizmusától. Ez is meg akarja szüntetni a jobbágyságot. Eszménye azonban egy olyan megoldás, amely ezt a felszabadítást a földbirtokosok érdekeinek tényleges károsodása nélkül akarja végrehajtani. Ennek megfelelően a felszabadítás módszereiben sem lehet semmi forradalmi. A liberálisok egyrészt félnek minden olyan lépéstől, mely az önkényuralommal vagy a hübéri nagybirtokosokkal összeütközésbe hozhatná őket, másrészt éppen ilyen nagymértékben félnek a parasztttömegek öntevékeny mozgalmától, kísérletüktől, hogy saját kezükbe vegyék sorsukat. E két veszély között taktikázva elökészítik a megalkuvást az önkényuralommal.

Csernisevszkij és Dobroljubov, mint demokraták, valóban megfélemlíthetetlen, megalkuvást nem ismerő forradalmárok, abban az értelemben, ahogy Marat vagy Saint-Just a nagy francia forradalomban azok voltak. Természetesen mindezeknek a nagy forradalmároknak terveiben voltak elmosódottságok és ellentmondások: egyikük sem tudta tisztán előre látni, hová vezet a forradalmi demokrácia megvalósítása; a perspektíva kérdésében mindnyájuknak tisztázatlan illúzióik is voltak. Csernisevszkij és Dobroljubov azonban nem hiába élt hatvan évvel később, mint a francia forradalom demokratái: ők már ismerték a szocializmust, habár még csak utópista, nem pedig tudományos alakjában. Valódi demokraták voltak, mert a szenvedő néptömegek tökéletes felszabadítását mindenek fölé helyezték, és e felszabadítás kedvéért nem riadtak vissza a társadalmi fejlődés egyetlen előre nem látott fordulatától vagy formájától sem. Ezzel az utópista szocializmust a forradalmi tevékenység felé irányítják, míg ennek az iránynak legtöbb klasszikus képviselője a forradalmi politikát, sőt a napi politikát is még elvileg ellenezte. Ez a hit a népben, ez az odaadás az elnyomott és kizsákmányolt néptömegekért, teszi Csernisevszkij és Dobroljubov forradalmi-demokrata nagyságát. Itt válnak el útjaik legkiválóbb liberális kortársaiktól; ez az alapja a közöttük és a liberálisok között folytatott eszmei harcoknak.

A demokratikus forradalmiság pátosza teszi olyan naggyá Csernisevszkij és Dobroljubov irodalmi kritikáját. Irodalmi

kritikáik a legerősebben küzdenek a plebejus rétegek felszabadításáért, a jobbágyfelszabadítás forradalmi útjáért. A későbbi akadémikus irodalomtörténet odáig megy, hogy Csernisevszkij és Dobroljubov irodalmi kritikáiban csupán eszközt lát, hogy az önkényuralom cenzúráját megkerüljék és forradalmi eszméiket ebben a formában csempésszék a tömeg közé.

Ez a felfogás természetesen egészen hamis. Hamis főként azért, mert mögötte a forradalom és a forradalmi ideológusok feladatainak egyoldalú felfogása lappang. Csernisevszkij és Dobroljubov — éppen úgy, mint a korábbi valóban nagy demokratikus forradalmárok — a társadalmi átlendülést, a forradalmat mindenkor egyetemesen fogta fel: a forradalom az ő szemükben minden emberi viszonylatnak, az emberi élet minden megnyilvánulási formájának gyökeres megváltoztatása, kezdve az anyagi gazdasági alapnál és végezve az ideológia legmagasabb síkján. Ebből a távlatból nézve az irodalom, magától értetődően, éppoly kevéssé lehet öncél, mint a bölcselet, vagy maga a politika. Csernisevszkij és Dobroljubov egész életében a forradalmi átalakulás útjait kereste és az emberi tevékenység minden megnyilvánulásában azokat az irányzatokat kutatta, melyek ezt a nagy fordulatot elömozdítják vagy akadályozzák. Vágyuk célja mindenkor az ember egyetemes, sokoldalú és szabad fejlődési lehetősége. Ebben a tekintetben hű tanítványai maradtak Feuerbachnak és a felvilágosodás nagy gondolkodóinak. Feuerbach kijelentése: „A mi eszményünk nem herélt, testetlen, elvont lény, a mi eszményünk teljes, valóságos, sokoldalú, tökéletes kialakult ember" — az ő eszmei harcuknak is jelszava.

A különbség a felvilágosodás régi nagy gondolkodóival szemben az, hogy Csernisevszkij és Dobroljubov már eszmeileg és történelmileg át tudták tekinteni és fel tudták dolgozni a nagy francia forradalmat követő időszakot. Ők tehát már nem látták maguk előtt, mint a XVIII. század felvilágosodásának gondolkodói, a problémanélküli „Ész Birodalmát". Látták, hogy a nagy francia forradalom a polgári társadalom ellentmondásait nem szüntette meg, hanem magasabb fokra emelve még ellentmondóbb alakban reprodukálta. Ők tehát a néptömegek felszabadításának gátló elemeit sokkal kézzelfoghatóbban és józanabban látják, mint nagy előfutáraik. Így végső távlataikban is több az ellentmondás, mint a felvilágosodás régebbi

hirdetőinél. De ezek az ellentmondások az élet termékeny ellentmondásai. Hogy bátran felismerik és gondolatban átélik őket, az teszi Csernisevszkij és Dobroljubov írásait olyan izgalmasan érdekesekké.

Az effajta felfogás egyúttal kiterjeszti — Csernisevszkijnél és Dobroljubovnál természetesen nem egészen tudatosan — a feuerbachi materializmus alkalmazásának módszertanát a társadalmi élet jelenségeire is. A materialista gondolkodás alapélve az, hogy a lét elsődleges a tudattal szemben, hogy a lét határozza meg a tudatot és nem fordítva. A régi mechanikus materialisták ismeretelméletének korlátai éppen abban álltak, hogy — bár a lét elsőbbségét helyesen felismerték — a lét fogalmát mereven és egyoldalúan értelmezték: egyrészt nem tudtak a társadalmi lét objektivitásának helyes felismeréséig eljutni, másrészt a lét fogalma náluk nem dialektikus, nem tartalmazza a fejlődést és a mozgást, s ezeknek belső, előnyomulásra ösztönző ellentmondásait. A mechanikus materializmus e korlátait Feuerbachnál világosan láthatjuk.

Csernisevszkij és Dobroljubov fentebb röviden vázolt társadalmi felfogása áttör a mechanikus materializmus határain. Ezért egyes jelenségek konkrét elemzésénél megragadó és eleven dialektikát találunk náluk, ámbár bölcseletük ismeretelméleti elvei Feuerbachtól származnak. Ez az ellentmondás többször lép fel szembetünő módon a filozófia történetében, tehát nem náluk merül fel először. Engels hangsúlyozza, hogy a XVIII. század francia materializmusa mechanikusan, metafizikusan gondolkodik, legalább is ismeretelméletében. A szükebb értelemben vett filozófia területén kívül, mint pl. Diderotnál, a dialektika csúcsteljesítményei jönnek létre. Csernisevszkij és Dobroljubov társadalmi küzdelmei nyiltabbak és élesebbek, mint azok, melyek a XVIII. század közepetáján folytak le. Érthető tehát, hogy ez a termékeny, az emberi gondolkodást előbbrevivő ellentmondás erősebb és szembetünőbb náluk, mint Diderot-nál.

A lét fogalmának ilyen kiszélesítése és elmélyítése, ennek megfelelően — ha nem is a tudatos ismeretelméletben, de az irodalmi gyakorlatban — a társadalomfejlődés ellentétes mozgásának megfigyelése és megállapítása határozza meg Csernisevszkij és Dobroljubov kritikai müveinek lényegét. Ez természetesen még csak általános meghatározás. Csupán azt vilá-

gítja meg, hogy Csernisevszkij és Dobroljubov miért és miképpen foglalkoznak társadalmi problémákkal, nem pedig azt, hogy az irodalmi kritika miért foglalja el a legfontosabb helyet írói tevékenységükben.

3.

Lessinget elemző tanulmányában Mehring nagyon érdekes megjegyzéseket tesz arról, hogy a német polgárság szabadságharcában, a XVIII. században, az irodalmi kritikának miért volt vezetőszerepe. E tény megállapítása teljesen helytálló, s bizonyos megszorításokkal a francia XVIII. századra is érvényes. De Mehring túlságosan nagy súlyt helyez arra, hogy Lessing és a német felvilágosodás többi képviselője külső politikai okok miatt volt kénytelen elsősorban irodalmi kérdésekkel foglalkozni. Ebben is van ugyan bizonyos részigazság, de mereven megfogalmazva féligazsághoz vezet. Mehring megállapításait azzal kell kiegészítenünk, hogy az egyes osztályok emancipálódási törekvései a társadalmi valóságban csak lassan és ellentmondásokkal telve bontakozhatnak ki. Az élet különböző területein már régóta láthatóak a társadalmi lét új fejlődési fokának mélyreható ellentmondásai, mielőtt egy osztály, pl. a német polgárság a XVIII. században, gazdaságilag és eszmei téren elérte azt a fokot, hogy közvetlen politikai küzdelmet kezdhetett emancipációja érdekében.

Az egyes társadalmi osztályok felszabadulásáért folytatott küzdelem előkészítésében, belső megszervezésében az eszmék tisztázása, a világnézeti és erkölcsi kérdések belső megvitatása rendkívül nagy szerepet játszik. Azok az ellentmondások és ellentétek, melyeket a társadalmi lét közvetlenül vet fel és ezeknek a társadalmi lét új formáiból származó következményeik nem mindig egyidejüen lépnek fel az emberi életmegnyilvánulás összes területein, s mindenekelőtt nem egyszerre, nem hirtelen, nem egyenes fejlődési vonalban tisztázódnak. Mennél sokoldalúbbak és bonyolultabbak ezek a kérdések, annál nagyobb szerepet játszik az irodalom a társadalmi fejlődésben, a nagy válságok eszmei előkészítésében. Ebből természetszerüen következik, hogy a forradalom nagy ideológusai ilyen előkészítő korszakokban feszült figyelemmel kísérik az irodalmi jelenségeket, s filozófiai és publicisztikai tevékenységük

tekintélyes, sőt gyakran legfontosabb része abból áll, hogy az irodalmat elemzik, bírálják és értékelik. Ez a helyzet Diderotnál és Lessingnél; ez Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov esetében is.

A nagy demokratikus kritikusok tevékenységét az irodalomtörténet általában „publicisztikai kritika"-ként könyveli el. Ez a fogalom mindenképpen helytálló, de ha az összes félreértéseket el akarjuk kerülni, pontosabb meghatározását kell adnunk. Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov kemény küzdelmet folytattak koruk „esztétikus" kritikusaival, mindazokkal, akik tudatosan vagy öntudatlanul a l'art pour l'art álláspontját képviselték, akik a művészi tökéletesség koncepcióját el akarták választani a társadalmi jelenségek realisztikus ábrázolásától, akik a művészetben és irodalomban a társadalmi küzdelmektől független jelenséget láttak; olyan jelenséget, mely érintetlenül lebeg a társadalom felett. Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov elsősorban az irodalom és a társadalom közötti összefüggést hangsúlyozta. A művészet az életből nő ki, s az életet ábrázolja; hűség és mélység az élet ábrázolásában a művészi tökéletesség igazi mértéke.

Ezzel a felfogással szorosan összefügg az a központi gondolatuk, hogy az élet, melyet az irodalom az igazsághoz híven és mélyen ragad meg, a leghatékonyabb eszköz a társadalmi élet problémáinak tisztázására. Kitűnő harci szerszám a várvavárt és kívánt demokratikus forradalom előkészítésére. Amennyiben a nagy orosz kritikusok azért vizsgálják ezeket a társadalmi összefüggéseket, hogy az irodalom keletkezésének, lényegének, értékének és hatásának mélyére hatoljanak, amennyiben azon igyekeznek, hogy az irodalom átalakító következményeit pozitív vagy negatív bírálatukkal elmélyítsék és siettessék, munkásságukat joggal nevezhetjük publicisztikai kritikának.

De ez az elnevezés tüstént hamisítvánnyá torzul, mihelyt azt értjük alatta, hogy a publicisztikai szempont háttérbe szorítja vagy éppenséggel kizárja a művészit. Ennek éppen az ellenkezője az igaz. A modern irodalom, s különösképpen a modern irodalomkritika szegénységének és meddőségének az az oka, hogy ez irodalom tekintélyes része elhanyagolja legfontosabb művészi alapját: az élettel való összefüggést, az életből való kisarjadást, s az életre való visszahatást. Ilyen egyoldalúságnál az irodalom és az irodalmi kritika szem elől téveszti a

művészi forma és élettartalom szerves egységét, eleven és dialektikus kölcsönhatásukat. Emiatt nemcsak a tartalom szorul háttérbe a forma kedvéért, hanem a forma fogalma is, mely most már eszmeileg és praktikusan egyaránt a középpontban van, szűkreszabott, egyoldalú és felületes meghatározást nyer.

Diderot és Lessing, Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov publicisztikai kritikájának középpontjában éppen a nagy, a valódi művészi értékek állnak. A kiváló orosz kritikusok jelentőségét akadékoskodva kétségbevonó reakciósok éppen ezen a ponton furcsa ellentmondásokba keverednek. Egyrészt kétségbevonják e kritikusok művészi hozzáértését, a művészet iránt érzett szeretetüket; egyoldalú politizálással vádolják őket, azzal, hogy a művészet érdekeit a politika érdekeinek vetik alá. Másrészt kénytelenek beismerni, hogy az orosz irodalomtörténet tudományos koncepciója (az irodalmi korszakok megállapítása, a legnagyobb egyéniségek értékelése stb.) éppen ezektől a kritikusoktól származik. Ebben a tanulmányban csak néhány alapvető tényre hivatkozunk röviden.

Mindenekelőtt: az, hogy Puskint igazán, teljesen elismerték, hogy megállapították központi vezetőszerepét az új orosz irodalomban; az a felismerés, hogy az új orosz irodalom Puskinnal kezdődik, s ő az első, művészi tökéletesség tekintetében felülmúlhatatlan klasszikusa ennek az irodalomnak, mindez Belinszkij kritikai munkásságának következménye. Ugyancsak Belinszkij küzdötte ki azt, hogy Lermontovot az orosz közönség jelentőségének megfelelően értékelje.

De Belinszkij azzal is tisztában volt, hogy az orosz irodalomban már Puskin életében új irány kezdődött: a modern realizmus, a gogoli korszak. Puskinnak, mint „művész-költőnek" értékelése a legszorosabban összefügg ezzel a periodizálással. Belinszkij felfogása az orosz irodalomról nagyon közel áll Heinének a német irodalmi fejlődésről alkotott felfogásához. Mindkettő igen határozottan emeli ki, hogy a klasszikus irány főalakjai, Goethe, illetve Puskin, művészi szempontból magasabban állnak, mint a realista irány jelentős képviselői. Mikor Heine a „művészi kor végéről" ír, élesen elkülönül azoktól a kritikusoktól — pl. Börnétől —, akik az új, a realisztikus és demokratikus irodalom érdekében kisebbíteni igyekeztek Goethe jelentőségét. Ezen a ponton Belinszkij teljesen egyetért Heinével; élesen visszautasította Menzel támadását

Goethe ellen. Felfogása Puskin művészi tökéletességéről dialektikus, a szó legjobb értelmében. Puskin művészi tökéletessége az ő számára legkevésbbé sem puszta formai hibátlanságot, hanem a művészi princípium és az élet jelenségei hű visszaadásának harmónikus egységét jelenti. Nem hiába emeli ki Belinszkij, mikor Puskin „Anyegin"-jét elemzi, hogy ez a mű „az orosz élet enciklopédiája". És Belinszkij Puskin művészi tökéletességét az életábrázolásnak ebből a mindent felölelő sokoldalúságából vezeti le.

A gogoli korszak megállapítása, a gogoli realizmus megvalósításáért folytatott küzdelem Belinszkij számára egyesül a demokratikus-forradalmi küzdelemmel az abszolutizmus és feudalizmus ellen. Annakidején Lessing számára Corneille és Voltaire drámáinak megsemmisítő kritikája ugyanígy elválaszthatatlan eszmei egységet jelentett a harcbakészülő demokratikus mozgalmakkal, melyek arra voltak hivatva, hogy Németország nemzeti egységét megalkossák s a szétdaraboltságot és függőséget megörökítő kis államok abszolutizmusát széttörjék. A gogoli realizmus nagy társadalmi és politikai jelentőségét Belinszkij abban látja, hogy a jelen társadalmi valóságát kérlelhetetlenül leleplezi. Ez a művészet híven tükrözi az élet diszharmóniáit. A leleplezés nem jelent itt olyan tendenciát, melyet mintegy kívülről aggattak rá az irodalomra. Az abszolutizmus és a feudalizmus mindenki számára olyan szörnyűvé, olyan embertelenné teszi az életet, hogy éppen a mindennapi élet jelenségeinek hű ábrázolása egymagában a legigazabb, a leghatásosabb tendencia.

Gogol realizmusa természetesen nem naturalista, fényképszerű másolata a mindennapi élet kicsinyes jelenségeinek, hanem éppen ellenkezőleg, a társadalmi valóság leglényegesebb vonásait ábrázoló sűrített művészet. Ha tehát az olvasó vagy nézö a realisztikus képet szemlélve Gogol müveiben rémülten pillantja meg saját élete rejtett igazságát, s ennek rejtett értelmét vagy értelmetlenségét, úgy ez nem azért történt, mert az író külsőséges módszerrel, célzatos közbeszúrással vagy magyarázatokkal leleplez valamit, hanem mert maga a borzalmas valóság lepleződik le a nagy realizmus művészi módszerével. „Mit nevettek? — kérdi a leleplezett rendőrfönök Gogol «Revizor»-a végén. — Saját magatokat nevetitek ki." Az ilyenfajta leleplező irodalom kritikai alátámasztása tehát esztétikai

szempontból harcot jelent a nagy realizmusért; harcot a kicsinyes naturalizmus és az élettől elfordult akadémikus művészetelmélet, az esztétizáló irodalom ellen. Belinszkij az orosz irodalom új korszakának nemcsak Gogol művészetével kapcsolatban kritikai és irodalmi megalapozója. Sok író és kritikus kortársa panaszkodott rá újra meg újra — akárcsak a későbbi kortársak Csernisevszkijre és Dobroljubovra —, hogy Belinszkij, a kritikus mindent lerombol, de nem alkot semmi „pozitívat". Persze Belinszkij kritikái sok kortársát tették irodalmilag lehetetlenné, de ezekben a vitákban az utókor kivétel nélkül a nagy kritikusnak adott igazat. Egyetlen eset sincs, melyben olyan író, akit Belinszkij hevesen megtámadott, később visszanyerte volna tekintélyét. Belinszkij bírálatainak úgynevezett kegyetlensége az orosz irodalomban ugyanolyan tisztító vihar volt, mint annakidején Lessingé a németben.

Belinszkij még megérte, hogy az új, realista nemzedék első munkái az orosz nyilvánosság elé kerüljenek. A kérlelhetetlen bírálóból ezen a téren ösztönösen finom, megértő és lelkesedő felfedező lett. Turgenyev, Goncsarov, Dosztojevszkij fellépését Belinszkij lelkes kritikái kísérik. Ezek a nagyjelentőségű orosz írók az ő segítségével foglalták el az őket megillető helyet az orosz irodalomban.

Csernisevszkij és Dobroljubov a gogoli kor, a XIX. századbeli nagy orosz realizmus korának elméleti, kritikai és történelmi kutatói. Csernisevszkij nagy történelmi monográfiában foglalta össze a gogoli kor fő áramlatait. Ő és Dobroljubov nagyvonalú, mélyenjáró elemzésekkel tanulmányozta koruk orosz realizmusának legnagyobb képviselőit. Csernisevszkij és Dobroljubov kritikai munkásságának eredménye, hogy helyesen értékeljük Turgenyev, Goncsarov, Scsedrin, Osztrovszkij, Dosztojevszkij egyéniségét és az ötvenes években megjelenő műveiket. Az új, realista nemzedéket fellépésükkor tüstént oly megértő lelkesedéssel üdvözölték, mint annakidején Belinszkij az azóta már éretté vált írókat. Csernisevszkij írta Tolsztoj első műveinek legszebb és legtalálóbb bírálatait. Már akkor felismerte a tolsztoji realizmus sajátságos, új vonásait, melyek Tolsztojt minden elődjétől olyan élesen megkülönböztetik. Ahhoz, hogy igazán értékelni tudjuk Tolsztoj művészetét, hozzásegítenek Csernisevszkij mindmáig is időszerű fejtegetései.

Röviden összefoglalva: Puskintól kezdve Tolsztojig az orosz irodalom vezető egyéniségei úgy élnek az utókor emlékezetében, ahogy ezek a nagy kritikusok fellépésükkor jellemezték őket. Végérvényesen meghatározták az orosz irodalomtörténet és esztétika alapjait. Mindebből világosan látható, hogy a „publicisztikai kritika" fogalma csak alapos és részletes körülírás esetében fejezi ki ezeknek a nagy íróknak lényegét. Hogy ezt a fogalmat kézzelfoghatóbban határozzuk meg, kritikai módszerükről még néhány megjegyzést kell tennünk.

4.

Hangsúlyoztuk már, hogy Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov kritikai módszerében azt az elvet tartja legfontosabbnak, hogy az irodalmat sohasem szabad az egész élet fejlődésmenetétől különválasztani, s hogy minden müalkotást olyan képződménynek kell tekintenünk, mely a társadalmi harcokból nőtt ki és ezekben többé-kevésbbé fontos szerepet játszik. Ennek a kiindulópontnak a módszertani következménye az, hogy minden műalkotásban a társadalmi élet tükröződését látják. Kritikájuk lényege most már abból áll, hogy az életet és az irodalmat, az eredetit és a tükörképet összehasonlítják. A művészetnek az a felfogása, hogy a valóságot kell visszatükröznie, minden olyan esztétikának a közös lényege, melynek filozófiai alapja a materializmus.

A régi, a mechanikus materializmus azonban nem képes elméletében a visszatükrözési folyamat dialektikus bonyolultságát felfogni. A régi materializmusnak ezt a korlátozottságát bírálja pl. Goethe Diderot esztétikai müveiben. Láttuk már, hogy a nagy orosz kritikusok társadalmi felfogása, éppen demokrata-forradalmi pátoszuk miatt, túlnő saját ismeretelméletük és elméleti esztétikájuk keretein. Az az élet, mellyel ők a belőle kinőtt müalkotásokat összehasonlítják, amellyel mérik, sohasem valamilyen statikus dolog, s nem csupán a lét közvetlen felszíne. Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov kiásta az orosz társadalom fejlődésének legmélyebb és legrejtettebb problémáit és elemzései tárgyává tette. Ha mármost az így létrejött „eredetit" összehasonlítják a művészi tükörképpel, magától értetődik, hogy nem elégedhetnek meg az élet felszínének naturalisztikus ábrázolásával; ellenkezőleg, a legmaróbb gúny-

nyal ostorozzák ezt a módszert. Azt követelik az íróktól, hogy az emberek hétköznapi sorsának ábrázolásával érezhetővé, érzékelhetővé tegyék azokat a nagy problémákat, melyek az egész orosz társadalmat foglalkoztatják, azokat a döntő, sorsszerű társadalmi eröket, melyek a társadalmat mozgatják.

Ebből a kérdésfeltevésből önként adódik Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov negatív bírálatának módszere. Az olyanfajta összehasonlítás az eredetivel, mint aminőt most leírtunk, már önmagában is a legmegsemmisítőbb bírálata mindenfajta tartalmatlan irodalomnak. Csak felszínesen bírálnánk egy rossz írót, ha csupán a formai hibákra szorítkoznánk. Ha azonban az élet semmitmondó és felületes ábrázolásával szembeállítjuk azt az igazi emberi és társadalmi valóságot, melynek a rossz író öntudatlanul is karikatúráját adja, akkor a formai hiányosságok csak az alapvető tartalmatlanság negatív formáiként tünnek fel: az életre való hivatkozás önmagától leleplezi a semmitmondó művészi ábrázolás ürességét.

A kérdés bonyolultabb lesz, ha belemélyedünk abba, hogyan magyarázzák a nagy kritikusok a művészi értéket a legkiválóbb realistákban. Módszerük alapja itt is az, hogy az eredetit és a tükörképet összehasonlítják. A szembeállítás a müalkotásból indul ki, mint a valóság visszatükrözésének sajátosan objektív formájából. A hangsúly az objektív szón van. A nagy orosz kritikusok élesen visszautasítanak minden pszichologizálást, a hanyatló korok irodalomtörténetének ezt a hamis és félrevezető kibúvóját, mely a müalkotást az író lelki sajátságaival, életrajzi különlegességeivel igyekszik megmagyarázni.

Ilyen irányzat keletkezik szükségszerüen mindenütt, ahol elvész az írókban és kritikusokban a — legtöbbször tudattalanul élö — összefüggés a művészi formák és a társadalmat mozgató erök, valamint e valóság szerkezeti elvei között. A realista művészet, a valódi esztétikai alap elvesztésének mindenkor társadalmi okai vannak, melyekben a modern polgári társadalom objektív és szubjektív tényezöinek bonyolult összessége jut kifejezésre. Mindenekelött egyre erösebben nyilvánul meg a kapitalista világ művészetellenes jellege, amit Marx állapított meg. Ez azonban az igazi művészet és esztétika számára nem abszolút és végzetes akadály; csak éppen mindkét területen megköveteli a különösen erös elmélyedést a mozgatóerökbe,

a fáradhatatlan és határozott ár-ellen-úszást a kapitalista hétköznapok felületi tüneteivel szemben.

Közép- és Nyugat-Európa társadalmi fejlődése azonban a negyvennyolcas forradalom leverése után erős ellenhatást vált ki a művészekben és kritikusokban keletkező és kifejlődő ilyenfajta tulajdonságokkal szemben. Minél inkább az eszmei depresszió hatása alá kerülnek az írók, minél inkább elszigetelődnek, minél jobban visszahúzódnak az élettől, hogy esztétikai eszményeik épségét megőrizzék — nem is beszélve azokról, akik a reakciós fejlődés apológiájának hatása alatt állnak, vagy éppenséggel részt vesznek benne —, annál alkalmatlanabbakká válnak arra, hogy egészen a dolgok gyökeréig eljussanak, hogy az esztétikai formák és a társadalmi berendezkedés közötti összefüggést legalább művészi ösztönösséggel felfogják. Olyan emberek számára, akik ilyesfajta áramlatok hatása alatt állnak, de mégis művészileg éreznek, csak egy szilárd alap marad meg: a művész lelke, élményvilága. Ahelyett, hogy ebben az objektív valóság és az alkotás objektivitása közötti hidat látnák, ezt a közbeeső láncszemet abszolútummá, a művészi alkotás egyedüli szuverén forrásává teszik. Sainte-Beuve-től Nietzschén át a mai epigónokig egyenes út vezet a szubjektív önkényesség mocsarába.

A nagy orosz kritikusok sohasem vesztették el ezt az összefüggést. Ellenkezőleg. Az osztályharcok kiéleződése az ötvenes évek Oroszországában, a népfelvilágosítás legfontosabb feladatai, melyeket a forradalmi erjedés vetett fel és ők szenvedélyesen megvalósítottak, nemcsak megszabadította őket az ideológiai hanyatlás veszélyeitől, mely ugyanabban az időben nyugaton elkezdődött, hanem hozzásegítette őket ahhoz, hogy a művészetszemlélet problémáiban a társadalmi objektivitás irányvonalát, az esztétika legkiválóbbjainak módszerét vigyék tovább, következetes demokratikus szellemben. Ez azt jelenti, hogy az orosz forradalmi demokrácia kritikája tudatos élességgel visszautasítja azt a követelményt, hogy az írók lelkébe belopózzék s a müalkotást innét titokzatos, teremtő szubjektivitás termékeként fogja fel. Számukra a kész mű a kiindulópont; ennek a viszonya a valósághoz, melyet visszatükröz, a kritika tárgya. „Számunkra — mondja Dobroljubov — kevésbbé fontos az, amit az író ki *akart* fejezni, mint az, amit *kifejezett*, még ha akaratlanul is, egyszerüen az élet tényeinek helyes

ábrázolásával." És más helyen: „A müalkotás egy bizonyos eszme kifejezése lehet, nem azért, mert a szerző alkotás közben ezt az eszmét tartotta szem előtt, hanem, mert olyan valóságos tények tettek rá benyomást, melyekből ez az eszme magától kisarjad."

Éppen ebben az objektivizmusban lát a művészi dekadencia számos irodalomtörténésze esztétikaellenes irányzatot. Ez a teljesen hamis felfogás egy hanyatlási kor álesztétikus előítéleteiből fakad. Mert éppen ennek a módszernek segítségével tisztázzák Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov s a hozzájuk hasonlók, mit alkotott az író, hogyan tudta az alkotás szerencsés pillanataiban szubjektív meggyőződése és előítéletei keretein túl emelni azt, amit látott és alkotott. A művészi alkotás igazi lényegét tehát így ragadják meg és magyarázzák meg gondolatilag, nem pedig a pszichologisztikus misztifikáció eszközeivel.

Ez a módszer tetőfokát éri el abban az elemzésben, melyet Engels ad Balzacról. Ebben megmutatja, hogy Balzac nagyobb és mélyebb valamit alkotott, mint ami tudatos szándékával, sőt tudatos világnézetével egyezett. Ezt az igen fontos alapvető esztétikai tényt Engels a „realizmus győzelmé"-nek nevezi. Ez az Engels-féle „realizmus győzelme" nemcsak a müalkotás — relatív — függetlenségét mutatja a lángeszü művész nézeteitől (elsősorban társadalmi előítéleteitől), hanem néha valóságos ellentétét. Ezt a dialektikát a nagy orosz kritikusok — ha nem is Engels módszeres tisztánlátásával — szintén pontosan felismerték. Dobroljubov, hogy ezt a helyzetet szemléltesse, a következő összehasonlítást teszi: „Ugyanígy jár Balaam, aki el akarja átkozni Izraelt, de akarata ellenére, a lelkesedés ünnepélyes pillanatában ajkáról áldás jön átok helyett."

Ezt a módszert, ha néha csak csírájában is, megtalálhatjuk a nagy orosz kritikusok müveiben is. A „realizmus győzelmének" elve éppen azt hangsúlyozza, milyen fontos szerepe van a művészetnek az emberiség fejlődésében. Megmutatja, hogy a nagy művész az emberiség öntudatának keletkezésénél, az emberi társadalom önmegismereténél, a társadalmi célok és feladatok felfedezésénél, az ezekért folytatott harcban nem másodrendü napszámosa a filozófiai gondolkodásnak és a politikai aktivitásnak, hanem egyenrangú harci társa.

A nagy művészek mindig úttörői voltak az emberiség fej-

lödésének. Alkotásukkal felfedik azokat az összefüggéseket, melyek előttük még nem voltak ismertek, melyeket tudomány és filozófia csak később tudott pontosan megmagyarázni. „Az ilyen írók — írja Dobroljubov — olyan sokoldalú képességgel vannak megáldva, hogy ösztönösen közeledni tudtak azokhoz az igazi gondolatokhoz és törekvésekhez, melyeket a korabeli filozófusok szigorú tudományosságukban legfeljebb csak sejthettek. Sőt azokat az igazságokat, amelyeket a filozófusok csak sejtettek, ezek a lángeszű írók meg tudták ragadni és cselekményekben ki tudják fejezni."

Dobroljubov teljesen tisztában van azzal is, hogy itt igen bonyolult folyamatról van szó, nem arról, hogy az írókat egyszerűen befolyásolták a tudomány vagy filozófia gondolatkincsei. Fenti gondolatmenetét így folytatja: „Általában ez nem történik olyan egyszerűen, hogy az író átveszi a filozófustól az elgondolást és azután kifejezi müveiben. Nem, mindketten önállóan cselekszenek, mindketten ugyanonnan indulnak ki, — a való életből, csak éppen különböző módon állnak vele szemben." A valóságra való hivatkozás, az objektív világ tükrözésének materialista elmélete a művészet, tudomány és filozófia által tehát nem vezeti a nagy orosz kritikusokat a művészet intellektualizálásához vagy éppen gépies elpolitizálásához, hanem ellenkezőleg, valódi, persze viszonylagos önállóságának megalapozásához. Igaz ugyan, hogy ez nem úgy történik, mint általában, a negyvennyolc utáni hanyatlási kor elméleteiben, a szubjektív-idealista, felfuvalkodott és látszólagos önállóság formájában, hanem úgy, hogy feltárva a művészet függését az élettől, megmutatva reális szerepét a társadalmi fejlődésben, egyben megmutatja az utat a művészet igazi önállóságának filozófiai megismeréséhez.

Így emelik ki a nagy orosz kritikusok — ellentétben a művészet modern, szűklátókörű és szubjektív, torzítóan esztétizáló túlbecsülésével — a művészet igazi, korszakalkotó feladatát az emberiség történetében.

Ha közelebbről szemügyre vesszük ennek a kritikai módszernek alkalmazását, azt látjuk, hogy ezek a kritikusok — Engelshez hasonlóan — kutatásuk középpontjába az írók típusalkotó erejét helyezik. A forradalmi demokratikus kritika tevékenysége itt is átvezet a művészet modern és ferde túlbecsülésétől igazi nagyságának, igazi feladatainak felismerésé-

hez. Miként az elmúlt korok az emberiség emlékezetében úgy élnek, ahogyan a nagy klasszikus művészek alakították, ugyanez áll a jelenkor önmegismerésére is. Hamlet, Don Quijote és Faust az elmúlt korok legmélyebb tartalmát adják. Ilyen átfogó típusok alkotása által lettek a mult legnagyobb művei halhatatlanokká. „Az író, vagy az egyes mű értéke — — mondja Dobroljubov — aszerint alakul, hogy mennyire fejezi ki egy kor vagy nép valódi törekvéseit." Valódi, maradandó típusok abból keletkeznek, hogy az író megérzi, mi mozgatja a társadalmat a legmélyebben, abból a képességéből, hogy azt, amit így megértett, konkrét emberekben és emberi sorsokban fejezze ki.

Ilyen típusok alkotását követelik az orosz kritikusok kortársaiktól. És itt — egyáltalában nem véletlenül — összeesik a harcos demokraták követelése az igazi, nagy művészi érdekek megvédésével. Az átfogó, típusokat teremtő realizmus követelménye szervesen fejlődik ki politikai és propagandatörekvéseikből. Ez a program abban az esztétikai parancsban teljesedik ki: alkossatok olyan realista irodalmat, mely a világ mélységes megértésében és plasztikus ábrázolásában egyenértéküen állhat a mult klasszikus művei mellett; alkossatok a jelen életből olyan tipikus alakokat, akik ugyanolyan mélyek és igazak, mint Don Quijote, Hamlet és Faust. Az igazi irodalom nagy esztétikai értékeit nem lehet hathatósabban megvédeni, mint az ilyen felfogású „publicisztikai kritikával".

Csernisevszkij és Dobroljubov tehát nem foglalkozik az írók úgynevezett lelki mélységeinek vizsgálatával. Ehelyett felállítják a valóban mély problémát: hogyan alkot a társadalom fejlődése tipikus problémákat és tipikus embereket, hogyan keletkeznek spontán módon bizonyos típusok a társadalmi fejlődésből s ezért kiegészítik és továbbformálják egymást. Goncsarov „Oblomov"-járól írt tanulmányában Dobroljubov klasszikus példát ad a bírálatnak erre az új módszerére. Bemutatja, hogyan nött az orosz nemesi ellenzék elégedetlensége a jelennel Puskin „Anyegin"-jétől kezdve Goncsarov „Oblomov"-jáig. Bemutatja, hogy a társadalmi fejlődés egysége hogyan állít szükségszerüen és spontánul hasonló problémákat az emberek elé, akik benne tevékenykednek, s hogy a különböző jelentékeny írók — társadalmi helyzetüknek, koruknak és egyéniségüknek megfelelően — hogyan alkotják meg

e típusok és a tipikus összeütközések kifejlődésének bizonyos fokozatait, míg Goncsarov regényében ez az alak jelenlegi történelmi és esztétikai befejezettségét megkapja.

Ezzel az orosz demokratikus forradalmi kritika eljut addig a pontig, ahol az írásmű történelmi genezise és esztétikai értéke egymásba nő. Míg a nyugati esztétikusok a művészet formális jellegét szubjektív félreértelmezéssel eltúlozták, vagy mereven túlhajtott vulgáris objektivizmussal túlságosan közvetlenül és egyenes vonalban kapcsolódtak a társadalmi élet felszínes jelenségeihez, az orosz kritika megkeresi és megtalálja azokat az élettel teli irányelveket, amelyekben a társadalom fejlődése helyes, igaz és mély esztétikai tükrözésébe, művészi megalkotásába csap át. Valódi és időtálló embertípusok alkotása úgy jön létre, hogy egyrészt az állandó és döntő társadalmi irányzatokat tartalmilag helyesen fogjuk fel, másrészt és egyidejüleg teljesítjük a művészet legmélyebb követelményeit. Az orosz irodalomnak egyik legnagyobb érdeme, hogy igazi, tipikus emberalakokat teremtett. Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov kritikáinak egyik fő feladata volt, hogy megismerjék és megmutassák az ilyen embertípusok és emberi sorstípusok társadalmi és történelmi jelentőségét.

Ez a módszer természetesen nem korlátozódik a művészi alakok tipikus jellemzésének megállapítására, ámbár már itt is érvényre jut az az alapelv, hogy a művet össze kell hasonlítani a társadalmi valósággal, amelyet tükröz. Miközben a módszer társadalmilag konkretizálódik, egyidejüleg esztétikailag is kézzelfoghatóvá válik. A megalkotott embertípusok lélektani és erkölcsi analízisével egyidejüleg felfedi megalkotásuk módjának magaslatát és egyetemességét és sorsuk vizsgálata az igazi — nem pedig a formálisan értelmezett — művészi kompozíció vizsgálatává alakul. Hogy miért állnak az akkori orosz regényekben a nőalakok emberileg és erkölcsileg magasabb fokon, mint a velük együtt szereplő férfiak, hogy Turgenyev, mikor tevékeny hőst akart ábrázolni, miért választott egy bolgár forradalmárt, hogy Osztrovszkij „Vihar"-jában a hősnő öngyilkossága miért nem hat lesujtóan, hanem tragikusan felemelön, hogy Stolcnak, aki Goncsarov „Oblomov"-jának művészi szempontból pozitív ellentéte, miért kellett gyöngébben sikerülni az örökké a diványon heverő, semmittevő hősnél stb., mindezek a kérdések azt mutatják, milyen

bensőségesen szövődnek itt társadalmi, politikai és esztétikai kérdések össze egymással s hogy az utóbbiak művészi megoldása — éppen az összefonódás miatt — mélyebb, valódibb és művészibb, mint Csernisevszkij és Dobroljubov nyugati kortársainál.

Világos, hogy itt mindenhol az irodalom legdöntőbb kérdéseit dolgozták fel. S ha Csernisevszkij és Dobroljubov alkalomadtán iróniku lenézéssel beszél az esztétikai törvényekről, ezeknek a kijelentéseknek fontosságát módszertanilag nem szabad túlbecsülni, vagyis helyesebben: mindig meg kell kézzelfoghatóan vizsgálni, milyen összefüggésben és milyen célból tétettek, milyen esztétikai eredmények hozták azoknak az analíziseknek teljességét felszínre, amelyekben előfordulnak. (Belinszkij terminológiája, ebből a szempontból különböző; az ő véleménye az volt, hogy Hegel esztétikáját, az alapelvek megtartásával, radikálisan át kell építeni.) Dobroljubov például Osztrovszkij egyik drámájának bírálatában hevesen megtámadja a dramaturgia úgynevezett törvényeit. De ha az egész cikket végigolvassuk, milyen eredményre jutunk? Dobroljubov kritikájának tárgya a kicsinyesen formalisztikus dramaturgia, mely a dráma úgynevezett törvényeinek hangsúlyozásával akarja Osztrovszkij új, forradalmian realisztikus drámáit kivégezni. Miközben Osztrovszkijt mélyrehatóan analizálja Dobroljubov — anélkül, hogy teoretikusan és elvontan kifejtené —, kézzelfoghatóan, kritikusan mutatja meg a drámának azokat az új elveit, amelyeknek segítségével Osztrovszkijnak sikerült kora fontos irányait nagy erővel és művészi hatással megelevenítenie.

Lényegében tehát Dobroljubov módszere — mint annakidején Lessingé is — abban áll, hogy az elvont és akadémikus merevséggel szemben újra érvényre juttatja és megvédi a mély, megjelenési formájukban éppen ezért periódikusan váltakozó esztétikai törvényeket. Lessing nyiltan ki is jelentette ezt, amikor a francia klasszikus dramaturgiával vitázva rámutatott arra a lényegbevágó egységre, amely Szofoklész és Shakespeare között van: lényegbeli megegyezésükre az arisztotelészi dramaturgiával; Dobroljubov konkrét tanulmányaiban ellenben a hasonló bizonyítás csak immanens alakban van meg.

Ez a különbség nem jelent döntő változást a módszerek lényegbevágó megegyezésében, de mégis több merőben külsö-

séges, csakis terminológiai eltávolodásnál. A Szofoklész és Shakespeare közötti megegyezés Lessing szemében sem merőben esztétikai vagy éppenséggel formalisztikus elv: Lessing azért tér vissza Arisztotelészhez, mert az ő dramaturgiájában látja a tragédia természeti törvényeinek, az élet és a történelem tragikus költői formájának mindezideig felülmúlhatatlan kifejezését. Az orosz kritikusok ezzel szemben közvetlenül az élet összefüggéseire hivatkoznak, anélkül, hogy a költői gyakorlat, vagy az esztétikai elmélet bármelyik konkrét művét kánonszerűen kötelezőnek fogadnák el. Ezáltal a materialista elméletet, hogy az irodalomnak az objektív valóságot kell visszatükröznie, erélyesebben és következetesebben helyezik a középpontba, mint Lessing. Lessing materializmusa inkább spontán természetű volt és sokkal kevésbbé tudatos, mint az övéké. Másrészt azonban Lessingnél, azáltal, hogy az arisztotelészi esztétikának kánonszerű jelentőséget ad, s mindenekelőtt azzal, hogy kiemeli ennek eszményi beteljesedését a szofoklészi és shakespeare-i művekben, a tükröződés tana dialektikus jellegének erősebb hangsúlyozását találjuk, bár ugyancsak spontánul, nem tudatos módszer formájában. Mert ezekkel a gondolatmeneteivel Lessing a költői forma relatív önállóságát, s ezzel együtt az alkotó szubjektivitás aktív szerepét erősebben hangsúlyozza, mint nagy követői. Ehhez járul még, hogy a shakespeare-i és az antik alkotórendszer alaptörvényei megegyezésének bizonyítása energikusan érvényre juttatja az esztétika történelmi dialektikájában az ellentétek egységét a változó megjelenési formák és az állandó lényegi törvényszerűségek között.

Ez a különbözőség nem elvi eltávolodás, hanem inkább a hangsúly különbözősége. Abból következik, hogy tevékenységük történelmi feltételei mások. Egyrészt filozófiai megalapozásuk természetéből: Lessing egy láncszem az idealista filozófia Leibniztől Hegelig vezető fejlődésében, az orosz kritikusok pedig legnagyobb képviselői a Marx előtti filozófiai materializmusnak, önálló, bár módszertanilag nem tudatos úttörői a dialektikus materializmusnak. Másrészt a mindenkori ellenfelek természetéből is következik, kikkel Lessing, illetőleg az oroszok esztétikájukban és kritikáikban harcoltak. Lessingnél a fő feladat az, hogy az arisztotelészi esztétikát félreértő, az eltorzított antik felfogásra építő udvari esztétikát megsemmi-

sítse; az orosz kritikusok támadásának tárgya: az akadémikus és formalisztikus l'art pour l'art elvének különfajta hanyatlási elméletei, a szubjektív idealizmus különböző korcs fajai az irodalomelméletben és az irodalmi gyakorlatban.

Ilyen eltérő kidomborítások ellentmondásai csak Marx esztétikájában találják meg a feloldást és a harmóniát, ahol is a visszatükröződés tana dialektikus tökéletességet nyer. Következetes materializmus az ismeretelmélet megalapozásában, a lét és öntudat viszonyának helyes dialektikus értelmezése az alkotó szubjektivitás s ezzel együtt a művészi forma számára megmutatja, mi az őket megillető hely az objektív világ helyes ábrázolásában, anélkül, hogy a lét elsőbbségét a legkevésbbé is megrövidítené. Sőt ellenkezőleg, ez az egyetlen helyes út, hogy ezt az elsőbbséget tárgyilag és formailag egyaránt adekvát módon kifejezzük. Ezzel egyidejűleg a klasszikusok kánonszerű jelentősége — az antik klasszikusoké és Shakespeare-é — kikerül Lessing helyenként dogmatikus ösztönösségéből és történelmi objektivitást nyer azáltal, hogy kihangsúlyozzuk azokat a társadalmi és emberi előfeltételeket, amelyek a klasszikusok műveit normákká, utólérhetetlen példaképekké teszik.

A műalkotások objektív jellegére való összpontosítás, annak mint a kritikai módszer lényegének megvizsgálása, a legszorosabban összefügg e nagy kritikusok forradalmi-demokratikus törekvéseivel. Mikor koruk realista irodalmában a reakció, a feudális maradványok ellen erőteljes szövetségest kerestek és találtak, akkor az irodalmi művek alakító erejére hivatkoztak, nem pedig az írók egyéni, politikai és társadalmi meggyőződésére. Ezeknek a kritikusoknak az volt fontos, amit koruk jelentékeny írói realista ábrázolásaikban az orosz élet mélységeiből feltártak. Ezért minden olyan komoly írót, aki ezt a valóságot becsületesen és tehetségesen ábrázolta, nagy szabadságharcuk fegyvertársának ismerhették el. Ez a felfogásuk túlnő az orosz irodalom határain, éppen úgy, mint a realizmus szűklátókörű felfogásán. Csernisevszkij például lelkesen üdvözli a Schiller-versek jó orosz fordításait, s kijelenti, hogy Schiller értékes és örök tulajdona az orosz irodalomnak, olyan költő, akit a haladó Oroszország sajátjának tekint.

Döntő fontosságot nyer ez az objektív szempont Cserni-

sevszkij és Dobroljubov politikai tevékenységének különleges harci feltételei között. Már kiemeltük, hogy a harc, amely a liberalizmus és demokrácia között elkezdődött, politikai tevékenységüknek egyik fő feladata volt. Jelentékeny írókartársaik nagyrésze a liberalizmus világszemléletéhez hajlott. Azok az éles kritikák, amelyek ezt az álláspontot polemikusan kifejezik, nem az írók ellen irányulnak tehát — mint ahogy ezt gyakran állították — , sőt, ellenkezőleg, az írók objektív alkotásainak valódi és mélységes megbecsüléséből származnak.

Ez a szempont a legtisztábban Csernisevszkij híres „Orosz ember találkán" című kritikájában jut érvényre. Csernisevszkij ebben a tanulmányában megmutatja, hogy Turgenyev, mint becsületes és tehetséges realista író, aki az életet olyannak ábrázolja, amilyen, valódi mozgalmasságában, „Aszja" című elbeszélésében — anélkül, hogy akarta volna — eljut, el kell jutnia a liberális értelmiség típusának megsemmisítő leleplezéséhez. Azt a típust kénytelen leleplezni, amely a szívéhez nőtt, amely lélektanilag és világszemlélete szempontjából egyaránt közel áll hozzá. Így a liberális Turgenyev elbeszélése objektív tartalmának és objektív ábrázolásmódjának elemzése kiindulópontja lett a legmegsemmisítőbb kritikának, amelyet Csernisevszkij a liberális világszemlélet, a liberális értelmiség embertípusa felett gyakorolt. Éppen azért, mert Turgenyev valódi és komoly realista író, alakjai fegyvert szolgáltatnak saját politikai világnézete ellen.

Ez a bírálat még egy fontos módszertani kérdést vet fel. Turgenyev elbeszélése egyszerű és szép szerelmi történet; politikáról, társadalmi harcokról nincs szó benne. Tartalma az, hogy egy külföldön élő művelt orosz fiatalember beleszeret egy fiatal leányba. De mivel a lányban igazi, a társadalmi konvenciók korlátait széttörő szenvedély lobog, megijed és elmenekül. Csernisevszkij bírálata erről az elbeszélésről társadalmi és politikai bírálat. Milyen tehát az összefüggés a mű és a kritika között? Csernisevszkij politikai kritikája nem követ-e el vajjon erőszakot az elbeszélés szerves, művészi összefüggésein, nem kívülről hatol-e be ezekbe?

Itt csak a módszertani alapproblémát tárgyalhatjuk röviden. A nagy demokratikus svájci író, Gottfried Keller mondta egyszer: „Minden politika." Ez a mondás nem jelenti azt, hogy minden *közvetlenül* politika, hanem csak annyit jelent, hogy

azok a társadalmi erők, amelyek végső kiélezettségükben, a tettek csúcspontjain meghatározzák a politikai döntéseket, a mindennapi élet összes megnyilvánulásában, munkában, barátságban, szerelemben, házasságban stb. is hatnak. Ezek a társadalmi erők minden korszakban bizonyos embertípusokat hoznak létre, amelyeknek jellegzetes vonásai az élet és az emberi tevékenység minden területén hasonló módon, bár különböző irányokban, különböző tartalommal és különböző erővel nyilvánulnak meg. A kiváló realista írók nagysága éppen abban van, hogy ezeket a tipikus emberi vonásokat az élet minden területén meglátják és ábrázolják.

Ez sikerült Turgenyevnek is abban az elbeszélésében, amelyet Csernisevszkij elemez. A századközepei orosz liberalizmusának emberi és világnézeti gyöngesége művészien koncentrált formát nyer abban a módban, ahogyan az elbeszélés hőse szerelmével szemben viselkedik. Teljesen mindegy, hogy Turgenyev valóban ezt akarta-e kifejezni; mindegy, hogy az alkotás folyamata közben egyáltalán gondolt-e erre az összefüggésre. Az a fontos, hogy ez az összefüggés novellájában formába öntve jelen van; az a fontos, hogy Csernisevszkij meglátta és kielemezte ezt az összefüggést. Az a fontos, hogy ez az összefüggés a valóságban úgy volt meg, ahogyan Turgenyev megalkotta és Csernisevszkij kielemezte, hogy t. i. a liberalizmus a jobbágyfelszabadítás feladatai elől ugyanolyan gyáván s ugyanazokkal a „fennkölt" megokolásokkal futamodott meg, ahogy Turgenyev elbeszélésének hőse szégyenteljes módon a találkán teszi.

5.

Itt Csernisevszkij felfedi a politikai cselekedetek összefüggését a társadalmi élet minden jelenségével. Ebben az elemzésben az az éleslátás új és korszakalkotó, amellyel Csernisevszkij a szerelmi történetből kihámozza az emberi tipikus magvat s feltárja ennek a magnak politikai tartalmát és értelmét. A felismerés, hogy az emberi lélek minden megnyilvánulásában van ilyen egység, közös vonása mindazoknak az íróknak és kritikusoknak, akik tisztán látják a művészet nagy, örök s éppen ezért mindig időszerű feladatait. Goethe és Puskin a művészetnek ebben az alapvető kérdésében Csernisevszkij, nem pedig a modern esztétika álláspontján vannak. Ha pél-

dául a nagy realista Balzac, midőn a politikai tekintetben konzervatív Walter Scott történelmi regényeit elemzi, művészi nagyságukat így foglalja össze: Walter Scott nem magukat a nagy történelmi eseményeket ábrázolja, őt a történtek *miértje* érdekli; nem egy döntő csatát ír le teljes egészében, nem elemzi a stratégiát és taktikát, hanem mindkét tábor emberi, társadalmi és erkölcsi hangulatát ábrázolja tettekben koncentrálódó mindennapi kis eseményekben s ezeknek segítségével érthető meg, miért kellett a győztesnek győznie. Balzacnak ez az esztétikai módszertana is ugyanazt az irányt képviseli, mint Csernisevszkij kritikája.

Ez a felfogás egyáltalán nem annyira magától értetődő, amennyire annak tünik fel a helyes művészi ábrázolásban. A modern polgári irodalom fontos áramlatai elvi szempontból is teljesen ellentétes álláspontón vannak. Zola például a legélesebben elutasítja a *miért* felvetését, tudománytalannak és művészetellenesnek bélyegzi. Azt követeli, hogy az író csakis az események *mikéntjének* leírására szorítkozzék. Ezt a polemikus szembehelyezkedést Zola állítólagosan tudományos érvekkel alapozza meg, azzal, hogy a modern természettudomány módszerére hivatkozik, — már amint ő értelmezi ezt a módszert. Tüzetesebb vizsgálódásnál természetesen kiderül, hogy érvei nem a természettudományos gyakorlaton és módszeren alapulnak, hanem azon az ismeretelméleti agnoszticizmuson, amely a polgári ideológia általános válságával való összefüggésben a természettudományos módszerről való gondolkodásra is kiterjedt.

Az oksági magyarázat elutasítása — amely Zolánál csak kezdődő stádiumban van meg — végzetes következményekkel jár az írói gyakorlatban és az irodalmi kritikában. Egyrészt eltávolodik a mélyebbenfekvő, a társadalmi és emberi kapcsolatokat felfedő motívumok vizsgálatától, az írókat a mindennapok felületi jelenségeire koncentrálja (Taine miliö-elmélete), s ezáltal a napi divatos elméletek rabjaivá teszi őket, amelyeket azután gépies és művészetellenes módon éleznek ki. (Lásd a biologizmust és az örökléstant Zolánál.) Másrészt szükségszerü poláris kiegészítésként hamis, pszichologizáló szubjektivizmust vált ki. Ahelyett, hogy konkrét emberekből művészi és organikus módon kifejtenék a társadalmi történéseknek azokat az irányadó okait, amelyek a valóságos, belső teljes-

ségnek döntő és valóságos hajtóerői. külsőséges és gépies, álenciklopédikus módon írják le a felszínesen megragadott társadalmi teljességet és ebben azután csupán bábokként helyezik el az embereket.

Természetesen maguk a nagy orosz kritikusok nem vitázhattak ezekkel az áramlatokkal, amelyek később, az ő tevékenységük után fejlődtek csak ki teljesen. De módszertanukban, abban a módban, ahogy az írókat és müveiket bírálják, megvan minden alap az effajta hamis elméletek és művészettorzító gyakorlat megcáfolásához. (Szaltikov-Scsedrin Zoláról írt bírálatában, aki eszmeileg közel állt hozzájuk, világosan láthatjuk ezeknek az elveknek alkalmazását.) A polgári irodalomtörténet gyakran támadja a zolaizmust és általában a hamis objektivizmus s szociológiai vulgarizálás esztétikai elméleteit. De a támadások csaknem kizárólag jobbról, reakciós irodalmi irányok részéről jöttek s a hamis szubjektív pszichologizmus szempontjából igyekeztek Zolát megcáfolni. Így természetesen nem állhatott be igazi tisztázódás. A hamis objektivizmus, mint ugyancsak befolyásos állásfoglalás, ma is erősen hat az irodalomban és kritikában, legalábbis új jelszavak útján. Eltéríti az írókat az alakítás legsajátosabb és legfontosabb feladataitól és akárcsak ellenpólusa, a szubjektivizmus, lerombol a kritikában minden igazi, a társadalmi jelentőség és az esztétikai érték egybeesésén alapuló ítéletet.

Már ezek az utóbbi megjegyzések megmutatják, hogy az orosz demokratikus forradalmi kritika fentebb vázolt módszerének jelentősége fontos és időszerű. Súlyos tévedés lenne, ha arra szorítkoznánk, hogy Belinszkijt, Csernisevszkijt és Dobroljubovot csupán történelmileg méltassuk, mint egy elmúlt korszak jelentős képviselőit, akik a jelenben többé nem hatnak. Ennek éppen az ellenkezője igaz. Ha az emberiség fejlődéstörténetének ebben a mai fontos átmeneti korszakában valódi irodalmi műveltségre törekszünk, ha azt akarjuk, hogy az irodalom és a kritika a kor nagy kérdéseinek színvonalán álljon, akkor éppen manapság sokat kell tanulnunk Belinszkijtől, Csernisevszkijtől és Dobroljubovtól.

E nagy problémakomplexummal kapcsolatosan itt csak néhány megjegyzést tehetünk. Elsősorban is magának a politikának művészi alakítására utalunk. A jelenlegi polgári irodalom egyik főgyengesége, hogy ebből a szempontból is rend-

szerint két hamis véglet között mozog. Egyrészt a politikai cselekvést mezítelen és elvont közvetlenséggel és nyerseséggel ábrázolja, anélkül, hogy a politikailag tevékeny alakokat emberi lényegük értelmében mély és komoly realizmussal mutatná meg. Másrészt a polgári irodalom igen gyakran elvont, kiagyalt, a valóságban sehol sem létező egyéni „lelki-életbe" menekül, amely a társadalmi élettől való mesterséges elvonatkozás következtében csak a papíron jött létre és mindig is papirosízű marad. E két hamis véglettel szemben az irodalom minden igazi barátja nem ismételheti elég gyakran és elég nyomatékkal Keller kijelentésének igazságát, azt, hogy minden politika. Természetesen csak az igazi, a komoly és mély realista író számára, aki, amikor az életet megragadja, le tud hatolni annak legmélyebb gyökeréig, a gyökerekig, amelyek meghatározzák, hogy melyik embertípus életképes s melyik van halálra ítélve, melyik az értékes, melyik az értéktelen stb. Éppen manapság nagyon időszerű, hogy megértsük: csak az igazán mély realizmusban egyesülhet szervesen és elválaszthatatlanul a legmagasabb irodalom és az átütő politikai hatás.

De ezenfelül az orosz forradalmi kritika módszertana a mai irodalmi kérdések tisztázása szempontjából is időszerű, sőt nélkülözhetetlen. Már Csernisevszkij és Dobroljubov nyugati kortársainál felvetődött a modern polgári irodalomnak és irodalomértelmezésnek egy másik, hamis dilemmája: egyrészt az, hogy az irodalom a naturalizmus átlagvalóságának ábrázolására szorítkozik, másrészt pedig, hogy a szubjektív pszichologizmus szörszálhasogatásába menekül. Ezt a két hamis végletet negyvennyolc bukása után az egész nyugati irodalomban megtaláljuk. (Korunk legjelentékenyebb írói, mint például Thomas Mann, ugyan szüntelen és saját alkotásuk számára eredményes harcot vívnak, hogy ezeket a hamis végleteket alkotó művészetükkel legyőzzék.) Ám a nyugati kritika vezető egyéniségei — csak a még manapság is igen befolyásos Taine-re utalunk — bírálataikkal inkább ahhoz járultak hozzá, hogy ezek a hamis végletek végletességükben megmerevedjenek, mint ahhoz, hogy a nagy orosz kritikusok példája szerint gondolatilag túljussunk rajtuk. Taine-nél például szerves összefüggés nélkül találunk egymás mellett egyrészt egy mechanisztikus teóriát, mely az embert teljesen az úgynevezett „milieu" termékének fogja fel; ebből merítette a naturalizmus

minden fajtája eszmei érveit. Másrészt ott van mellette a társadalmi valóságoktól elvontan elszakított szenvedélyek szubjektív és pszichologikus elemzése s ebben meg az elvont pszichologizmus találta meg eszmei fegyertárát. (Gondoljunk csak arra, hogy Taine Balzac hőseit „monomániásokként" ábrázolja.)

Ám ezek a hamis végletek a modern polgári kritika minden más lényeges kérdésében is megnyilvánulnak. Vagy úgynevezett teljesen esztétikus kritikával van dolgunk, olyan kritikával, mely a l'art pour l'art szemszögéből, felszínes formai ismertetőjelek alapján dicsér, vagy bírál, anélkül, hogy tudomást venne az irodalom valóban nagy kérdéseiről és a művészi formáknak a társadalmi és irodalmi fejlődésből kisarjadt törvényeiről. Vagy pedig úgynevezett publicisztikai kritikával találkozunk, az irodalomnak „tisztán" társadalmi és politikai szemléletével, mely a multról és jelenről a mindennapok felszínes jelszavai szerint ítélkezik s nem veszi tekintetbe, mi is egy alkotás igazi művészi tartalma, hogy vajjon remekművel állunk-e szemben, vagy pedig silány tákolmánnyal? Ez a felfogás csak a ma jelszavaival törődik, melyek holnap talán már teljes feledésbe merülnek. Hogy szembeszálljunk a mai kritika e két hamis irányával és legyőzzük — e két irány időnként egyszerre nyilvánul meg ugyanannál az írónál, úgyhogy gyakran a vulgár-szociológia és a „mesterségbeli tökély" irracionális tiszteletének eklektikus keveredésével van dolgunk —, hogy igazi kritikát teremtsünk, mely egyidejüleg és elválaszthatatlanul politikai és esztétikai, ahhoz éppen manapság nagyon sokat tanulhatunk és kell tanulnunk Belinszkijtől, Csernisevszkijtől és Dobroljubovtól.

Az utóbbi századok kritikájának története megmutatja, hogy nagy korszakai, időtálló egyéniségei — nem véletlenül — egyben az igazán demokratikus politikai irányok képviselői is voltak. Így hatott a XVIII. században Diderot és Lessing, s jelentőségük messze túlnőtt hazájuk határain. Ezt a helyet foglalják el objektíve a XIX. század esztétikai gondolatának történetében Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov. Nemzetközi hatásuk ideje csak most érkezett el. Mert a társadalmi eszmények és az ő irodalmi továbbterjesztésük követelményei olyanok, hogy nemzetközi jelentőségük általános elismerése már csak rövid idő kérdése.

1939

CSERNISEVSZKIJ: „MIT TEGYÜNK?"

Nyikolaj Gavrilovics Csernisevszkij élete a mult század orosz forradalmának tipikus pályáját mutatja. Született 1829-ben Szaratovban. Szegénysorsú papi családból származott, s így elöször papi szemináriumot végzett. Azután, nagy nélkülözések között, elvégezte a pétervári egyetemet és eleinte Szaratovban, majd Pétervárott tanárkodott. Magiszteri disszertációja nagy feltünést keltett és nyitva állott volna elötte az egyetemi pálya. Csernisevszkij azonban igen korán a forradalmi publicisztikának szentelte életét. Munkatársa, majd szerkesztöje lett a *Kortárs* című folyóiratnak, mely az ö vezetése alatt a baloldali orosz szellemi élet központjává vált. A forradalmi irodalom legjobbjai, mint Nyekraszov, Szaltikov-Scsedrin dolgoztak a lapban, szellemi irányát és ideológiai hatását azonban magának Csernisevszkijnek és barátjának, Dobroljubovnak cikkei szabták meg. A lapot 1862-ben betiltották. Ez év június 7-én elfogták Csernisevszkijt és 1864 június 13-án 8 évi szibériai kényszermunkára ítélték. A törvényszéki eljárásról és az ítéletről Marx a következöket írja: „Az első bíróságban volt annyi tisztesség, hogy beismerje: egyáltalában semmi bizonyíték sincs ellene és az állítólagos bujtogató titkos összeesküvö-levelek szemmelláthatö hamisítványok (áminthogy azok is voltak). A szenátus azonban, cári parancsra, legkegyelmesebben megsemmisítette ezt az ítéletet és Szibériába küldte a leleményes férfiút, aki az ítélet szerint «olyan ügyes, hogy müveit törvényesen megtámadhatatlan formában írja s velük mégis mindenütt a mételyt ter-

jeszti»"[1]. Az orosz forradalmi mozgalom többször megkísérelte kiszabadítani Csernisevszkijt, akit büntetése elszenvedése után továbbra is Szibéria elhagyatott vidékein tartottak, de sikertelenül. Végre 1884-ben megengedték neki, hogy Asztrahanyban telepedjék le, ahol 1889-ben meghalt.

1.

Csernisevszkij forradalmár, s életében, müveiben minden a forradalomnak van alárendelve. Irodalmi müködése példátlanul sokoldalú; cikkei a filozófia, az esztétika, az irodalomkritika, a nemzetgazdaságtan, a történelem stb. valamennyi akkor aktuális kérdésére kiterjednek. Célja, hogy az orosz népet felrázza és elökészítse a közeledö forradalomra. Ezt azonban, mivel legálisan megjelenö folyóiratba írt, csak konspirative tehette. Megtanult úgy írni, s olvasói megtanultak úgy olvasni, hogy a cenzúra által észre nem vett célzásokban és utalásokban kifejezésre jutott a forradalmi lényeg. Ez a célkitüzés nemcsak az írásmódot, hanem a tárgyválasztást is meghatározta. Csernisevszkij felhasznált minden kínálkozó lehetöséget, hogy eszméit a tömegek közé juttassa, s ezért írásaiban gyakran kitért a közvetlen megfogalmazás elöl, bizonyos kérdésekröl tüntetöen hallgatott, bízván abban, hogy általa megnevelt olvasóközönsége a hallgatást is politikailag, forradalmilag fogja értelmezni. Viszont felhasznált minden eseményt, minden irodalmi vagy tudományos jelenséget arra, hogy ezeket az eszméket — közvetve — eljuttassa az olvasók közé. Csakis ebben az összefüggésben lehet helyesen értékelni Csernisevszkij szépirodalmi tevékenységét. Regényeket csak elfogatása után kezdett írni. A „Mit tegyünk?" cimü regény 1863 áprilisában készült el. Többi regényét és elbeszélését szintén fogsága idejében írta, amikor a kettözött éberségü cenzura megfigyelése alatt állt, amikor nem volt más lehetösége forradalmi eszméi hirdetésére.

Csernisevszkij tehát nem „sorsszerüen" szépíró. Ha szabadon marad, valószínüleg sohasem ír regényeket. Tipikus helyzet ez a forradalmár, a forradalmat ideológiailag elökészítö író számára; itt nyilvánvalóvá lesz írásainak „alkalomszerü-

[1] *Marx—Engels.* Müvészetről, irodalomról. Szikra 1950. 193. old.

sége", témában is, tartalomban is, formában is. Ez az alkalomszerüség éles ellentétben áll az olyan költök alkotásainak alkalomszerüségével, mint amilyen Goethe volt. Csernisevszkijnél a kiindulás sohasem az író egyéni élménye, melyet persze Goethénél is sokszor nagy koreseményekváltanak ki, hanem ellenkezőleg, az elérendö élmény egy bizonyos olvasórétegben. Ezeknek az írásoknak indító motívuma nem a vallomás, céljuk nem is az író önnevelése, hanem forradalmi néppedagógia. Az író magát nagy társadalmi tartalmak megszólaltatójának tekinti, az egyéniség megnyilvánulása ez írásokban csak önkéntelenül történik. Persze, az irodalom ilyen társadalmilag felelös felfogása ismét kapcsolatot teremt a Goethe és a Csernisevszkij típusú írók között, föképpen amennyiben mindkét felfogás éles ellentétben áll a dekadens szubjektivizmussal; az eltérés ott van: hogyan fogja fel mindegyik a maga írói énjének ilyen társadalmi transzmissziós szerepét.

Marx és Engels Lessinggel és Diderot-val szerették Csernisevszkijt összehasonlítani. A hasonlat alapja az, hogy mindezek világtörténeti jelentőségü demokratikus forradalmak eszmei elökészítöi voltak. De egyéni magatartásukban is számos rokon vonást ismerhetünk fel, mindenekelött az eszmei elökészítés egyetemes voltát. Irodalmi müködésük sokféleségét nemcsak a cenzúra elleni harc szükségletei határozzák meg, nemcsak az a tudat, hogy minden út Rómába (a forradalom felé) vezet, nemcsak az a meggyözödés, hogy a régi rend minden területen ideológiai akadályokat teremt a forradalom számára, amelyek lerombolandók, hanem legelsösorban a demokratikus forradalom és az univerzális ember követeléseinek összefüggése. Itt persze nyilvánvalóvá válik a müködési korszakok közötti különbség: Lessing és Diderot még a reneszanszsal meginduló nagy polgári forradalmi hagyományok beteljesítöi; Csernisevszkijnél már döntö szerepet játszik a szocialista ellenzékiség a kapitalizmus ellen.

Ez az univerzalitás teremt összefüggést Csernisevszkij tudományos, publicisztikai és szépirodalmi munkássága között. Az egyes területek közötti határok sokkal inkább elmosódnak, mint teszem Goethénél; éppen az írás „alkalomszerüségének" más felfogása következtében. Itt a gyökere Lessing többször hangoztatott önkritikájának, hogy nem tekinti magát költönek; ezt Csernisevszkij is kiemeli önmagáról. Mennyire

jogosult ez az önkritika? Későbbi fejtegetéseink folyamán részletesen fogjuk elemezni Csernisevszkij alkotó egyéniségének lényegét. Most csak annyit jegyzünk meg, hogy felette kényelmes szószerint venni az ilyen nyilatkozatokat. Igaz: ha a legnagyobb alkotókról, Shakespeare-röl, Goethéről, Balzacról vagy Tolsztojról beszélünk és öket vesszük kizárólagos mértéknek, akkor ez az önkritika jogosnak látszik. De hány neves, söt nagynak tekintett író van, aki egész életén át kizárólag költö volt, s akit ugyanaz a távolság, söt sokkal nagyobb távolság választ el Shakespeare-töl, mint Lessinget? Azt mondtuk: a határok elmosódnak, de elsösorban az írói magatartásban, abban, hogy az író forradalmat elökészítö össztevékenységéböl hol, hogyan és mikor nö ki szépirodalom, hol, hogyan és mikor publicisztika. Friedrich Schlegel a „Bölcs Nathan"-t Lessing antiklerikális röpiratsorozata utolsó számának nevezte. Teljesen igaza volt. S ez a meghatározás teljesen megfelel Lessing írói magatartásának is. De mit változtat azon, hogy a „Bölcs Nathan" mégis egyedülállóan érdekes és értékes költöi alkotás, mely közel két évszázada frissen hat. Ezek a megállapítások vonatkoznak Csernisevszkijnek csak a bebörtönzés következtében írott regényeire is.

2.

Csernisevszkij legelsösorban forradalmár. A XIX. század közepének Oroszországában a legnagyobb, forradalommal kecsegtetö fordulat idején kevesedmagával képviseli az igazi demokrata forradalmiság elveit. Mi ez a fordulat? I. Miklós cár Oroszországa, mely 1849 után „Európa zsandára" lett, az egész európai reakció vezetö hatalma, egy új „Szent Szövetség" központja, a krimi háborúban (1854/55) megmutatta teljes belsö korhadtságát. Annál is inkább, mert — ahogy azt annakidején Marx kimutatta — Anglia és III. Napoleon Franciaországa nem is teljes erövel támadott, nem is a legsebezhetöbb pontokra központosította eröit. A krimi háború dicstelen lefolyása a jobbágyságon alapuló cári abszolutizmus csödje volt.

A csödtömeg felszámolásának elsö pontja a jobbágyfelszabadítás kellett hogy legyen. Az akkori Oroszországban mindenki tudta, hogy a jobbágyság felszabadítása elkerülhetetlen.

A krimi háború csak pontot tett az i-re. Bár a XIX. században nem voltak olyan erejű parasztlázadások, mint az előző két században (Sztyenka Razin, Pugacsov), mégis a parasztfelkelések száma a 30-as évek óta szakadatlanul nőtt. Az orosz társadalom uralkodó rétegei (birtokos nemesség, kezdődő tőkésosztály, cári bürokrácia) egyaránt érzik: a jobbágykérdés megoldása nélkül elkerülhetetlen a külső és a belső összeomlás.

A jobbágyfelszabadítás ténye tehát vitán felüli. Kérdés csak az: hogyan fog megtörténni? Kapnak-e a felszabadult jobbágyok földet vagy sem? Ha kapnak, kell-e érte fizetni és mennyit? Ezekben a konkrét kérdésekben többé-kevésbbé éles különbségek merülnek fel a különböző uralkodó osztályok és rétegek között, természetesen osztály- és rétegérdekeiknek megfelelően. Abban azonban az uralmon levők valamennyien egyetértenek: nem szabad és nem kell felszámolni a hűbéri nagybirtokot. Vagyis: nincs szabad paraszti föld kártalanítás nélkül.

Csernisevszkij mint forradalmi demokrata világosan látta, hogy a hűbéri nagybirtokrendszer radikális felszámolása, a parasztságnak kártalanítás nélküli földhözjuttatása az orosz nép megújulásának egyedüli útja. Egyúttal növekvő mértékben azt is tisztán látta, hogy ez a követelés csak forradalmi úton valósítható meg. Ezt a forradalmat készíti ő elő; ezt a célt szolgálja minden írása.

Csernisevszkij rendíthetetlen forradalmár, egyúttal azonban illúziómentes forradalmár is. Tisztán látja, mennyire hátramaradott és szervezetlen korának orosz parasztsága; az értelmiségnek milyen kis rétege áll a forradalom mellett (bár ez a réteg folyton növekszik), mennyire telítve van ennek a rétegnek is gondolkodásmódja a mult maradványaival, a forradalmi cselekvés ideológiai akadályaival. (Csernisevszkij második nagy regénye, a „Prolog", ennek a helyzetnek maradandó dokumentuma.)

Csernisevszkij mint gondolkodó tehát fő feladatának tekinti: kielemezni, felfedni az orosz társadalmi élet valóságos frontjait, nyilvánvalóvá tenni, ki a nép felszabadulásának igazi barátja, ki nyílt vagy leplezett ellensége. E tekintetben a jobbágyfelszabadulás előidézte válság fordulatot jelent az orosz politikai és társadalmi ideológia történetében. Addig a

haladás hívei számára világos volt, hogy ki az igazi ellenség: a cárizmus mint rendszer, a nagybirtokosság és a cári bürokrácia; barát az volt, aki Oroszországból haladó és civilizált országot akart formálni. Ez volt a dekabristák ideológiája, ez a felfogás uralkodott még a negyvenes években is. Most megváltozott a helyzet. A jobbágyfelszabadítás válsága — bár ezt akkor kevesen látták, s bizonyos tekintetben még maga Csernisevszkij sem láthatta egészen tisztán — Oroszország elindulását jelenti a kapitalizálódás felé. S itt jön létre az utak elválása. Lenin ezt úgy fogalmazta meg, hogy van a hűbériség felszámolásának, a kapitalista társadalom létrehozásának amerikai és porosz útja: az első a hűbéri maradványok gyökeres megsemmisítését jelenti, a második a tőkés termelés összenövését a hűbériség többé-kevésbbé konzervált maradványaival. Ezt a problémát természetesen akkor senki sem ismerhette fel világosan, Csernisevszkij maga sem. De mégis, ha e kérdés gazdasági előfeltételeit és következményeit, a cselekvésnek ezekből adódó módszereit nem is látta tisztán, az igazi forradalmár ösztönével megérezte a fordulatot, látta, hogy ez a fordulat hogyan tükröződik a kezdődő orosz tőkésosztályban, a birtokos nemesség tőkésedő részében és az azoknak megfelelő, velük összefonódott értelmiségben. Megérezte, hogy itt van a megindulás afelé, amit Lenin később „porosz útnak" nevezett: úgy „civilizálni", vagyis a kapitalizmus irányába fejleszteni Oroszországot, hogy ehhez ne legyen szükséges forradalmi szakítás a cárizmus rendszerével, a cárizmust támogató reakciós osztályokkal, ne legyen szükséges a hűbéri nagybirtokrendszer gyökeres felszámolása.

Ezen a kérdésen válnak el Oroszországban a liberalizmus és a demokrácia útjai. Itt a különbség Csernisevszkij harcai és a negyvenes évekéi között. A cárizmus elleni küzdelem folyton élesedik, hiszen konkretizálódik, de a régi, a reakciós Oroszország kritikája új hanggal erősödik: a liberális ideológia kritikájával. Csernisevszkij tevékenységén — legyen az filozófia vagy ökonómia, esztétika vagy irodalomkritika, regény vagy történelemelemzés — ez a motívum fut végig. A liberális ideológia elleni harca teszi Csernisevszkijt az új forradalmár nemzedék nagy nevelőjévé.

Ez a fő oka egyszersmind az ellene szórt rágalmaknak. Ha megvizsgáljuk, miért mondják a polgáriak Csernisevszkijt

lapos gondolkodónak, művészethez nem értőnek, alkotóképesség nélküli, gyenge írónak, úgy végső elemzésben mindig ezzel a motívummal találkozunk. A liberalizmus kíméletlen bírálata, hazugságainak, frázisainak könyörtelen irónikus leleplezése: ez jelenti Csernisevszkij rágalmazóinál azt, hogy nincs érzéke az egyéni élet, a lelki világ „mélységei" és „szépségei" iránt. Minél jobban elfordul a polgári értelmiség a társadalmi élet megújhodásától, annál „mélyebb" lesz számára ez a „mélység", mert annál intenzívebben támogatja ez az elfordulás az élet „közönséges", „prózai" oldalaitól a társadalmi fejlődés reakciós irányba fordulását. Természetesen, ez a fordulat nem mindig akarva, nem mindig tudatosan jön létre. De az a gyávaság, amellyel a liberális polgári értelmiség kitér az élet döntő küzdelmeiben való állásfoglalás elöl — persze mindig „fennkölt" eszmei, vagy „mély" lelki okokból —, objektíve azoknak az erőknek támogatása, melyek a társadalom megújhodása ellen szövetkeznek. Csernisevszkij Turgenyev egyik novellájának elemzésében gyönyörűen kimutatta azt, hogy egy orosz fiatalember szerelmi történetében, a szerelmi válsághoz való magatartásában hogyan jönnek napfényre mindazok az erkölcsi vonások, melyek a liberális politikusok politikai cselekvéseit meghatározzák.

Csernisevszkij idejében csak megindulóban volt ez a fejlődés. A liberális ideológusok még felette haladóknak, sőt forradalmiaknak tartották magukat. De oly nagy volt „államférfiúi bölcseségük", „reálpolitikai felelősségérzetük", hogy a jobbágyfelszabadításnak csak olyan programját támogatták, mely végső fokon elfogadható volt a feudális nemesség, a cári bürokrácia nagy része számára. Ez az új ellenség éppen haladó álarca miatt volt különösen veszélyes, éppen a negyvenes évek még eleven hagyományai miatt, amikor ezek az elvek még haladóknak látszhattak. A negyvenes évek hagyományait, mint azt éppen Csernisevszkij példája mutatja, lehetett forradalmilag továbbfejleszteni; liberális megmerevítésükben azonban a társadalmi haladás kerékkötőivé váltak és a legnagyobb zavart idézték elő a forradalmi értelmiség soraiban. Nem csoda, hogy Csernisevszkij polémiájának itt van egyik fő céltáblája.

Az orosz fejlődés abban is eltér a nyugatitól, hogy ott ez az elválás demokrácia és liberalizmus között a forradalom előkészítő szakaszába esik. Hogy Oroszországban a liberális

ideológiának (később főleg a munkásmozgalomban teremtett ügynökségével, a mensevizmussal) nem sikerült a forradalom fejlődését eredményesen hátbatámadnia, abban történelmi érdemei vannak ennek a Csernisevszkij-teremtette hagyománynak, melyet — alapos marxista átdolgozás után — Lenin minden értékes elemében átmentett a forradalmi munkásmozgalomba. Ilyen demokratikus hagyomány Oroszországon kívül nincsen; legfeljebb a francia munkásmozgalomban elevenek még a nagy francia forradalom demokratikus hagyományai, de ezeknek színvonala történelmi szükségszerűséggel primitívebb, mint Csernisevszkijé.

Természetesen Csernisevszkij — noha fiatalabb kortársa volt Marxnak — nem jutott el a materialista dialektikus szemlélethez, nem emelkedett a tudományos szocializmus magaslataiig. Nem, mert Csernisevszkij Oroszországában a munkásosztály kifejlődése akkor annyira csak csírájában volt meg, hogy a burzsoázia és a proletariátus osztályharcának elméleti alapjait, módszerét és perspektíváját Csernisevszkij, bár a világesemények éber és nem egyszer szinte profétikusan éleslátó megfigyelője volt, nem ismerhette fel a maguk igazi voltában. E módszert, e perspektívát azonban annyira megközelítette, amennyire az az ötvenes-hatvanas évek Oroszországában egyáltalában lehetséges volt. Ha tehát megállapítjuk, hogy filozófiája és esztétikája, történelemszemlélete stb. módszerében nem jutott túl a régi, a mechanikus materializmuson (konkrét elemzéseiben zseniális forradalmi ösztönnel gyakran közel jutott a materialista dialektikához); hogy politikai perspektívái nem emelkedtek túl az orosz paraszthelyzetből merített utópista szocializmus elképzelésein — ezzel semmit sem vonunk le gondolkodói, forradalmári nagyságából. Csak azt állapítjuk meg, hogy objektíve Marx előtti gondolkodó és forradalmár. De ezek sorában a legnagyobb, aki a marxizmust a legjobban megközelíti.

Így ellentmondásteli Csernisevszkij világnézete. Ám az itt létrejövő ellentmondások az akkori orosz élet ellentmondásai: a magára hagyott parasztforradalom ellentmondásossága, a parasztforradalomé, amelynek az objektív társadalmi viszonyok következtében *már* nem lehet szövetségese a városi plebejusság, mint ahogy volt 1793-ban, és *még* nem lehet vezető harcostársa a városi proletariátus, amint az 1917-ben bekövet-

kezett. Csernisevszkij forradalmi és gondolkodói nagysága abban nyilvánul meg, hogy a feloldhatatlan ellentmondások e szövevényéből ki tudta hámozni a forradalmi, a dialektikus maximumot. Könnyü és olcsó dolog arról beszélni, hol avultak el az ő nézetei. De ennek az elavulásnak ellenére a Csernisevszkij-féle ellentmondásteli szintézis mégsem eklektikus keveréke egymásnak ellentmondó szellemi áramlatoknak, hanem ellenkezőleg: termékeny, jövőbe mutató összefogása az orosz valóság ama tendenciáinak, amelyek az ő müködése idején objektíve még távolról sem értek el a létbeli kibontakozás ama fokáig, ahová e tendenciákat az ő forradalmi zsenialitása emelte.

Csernisevszkij egységet igyekezett teremteni a jakobinus forradalmárság és az utópista szocializmus között. Tudvalevő, az utópista szocializmus nagy képviselői tagadták a politikai cselekvés helyességét és szükségességét. Csernisevszkij velük ellentétben tudta, hogy csak a nép szabadíthatja fel önmagát, hogy ez a felszabadulás csak az uralkodó osztályok uralmának erőszakos megbuktatása, csak a forradalom előkészítésének és megszervezésének útján lehetséges. Hogy ez a nagy gondolat sohasem világosult meg előtte teljes tisztasággal, hogy célkitűzéseiben és módszereiben számtalanszor megrekedt a parasztian utópista szocialista elképzelésekben, az csak olyanok előtt kisebbítheti jelentőségét, akik nem képesek nagy történelmi jelenségeket történelmileg látni.

Ebből a szempontból tekintendő Csernisevszkij viszonya a felvilágosodás filozófiájához is. Nem véletlen, hogy a hegeli dialektikus idealizmus felbomlása a felvilágosodás megújulását hozta magával, mint a demokratikus forradalomra való felkészülés ideológiája. Ami azonban Németországban csak epizód volt (Feuerbach) és gyorsan átment egyfelől a dialektikus materializmusba, másfelől visszaesést jelentett reakciós idealista ideológiákba, az Oroszországban nagy és tartós haladó gondolati fellendüléssé vált. Ez a fejlődés Csernisevszkijben éri el csúcspontját. Persze a felvilágosodás gondolatvilágának ilyen újrafelvétele nem jelenti annak egyszerü ismétlését; nem epigonság, Csernisevszkijnél sokkal kevésbbé, mint Feuerbachnál. A valóság ellentmondásosságának tudata, mely a régi felvilágosodásban csak epizódikusan, csak fejlődésének végén merült fel, mely aztán a francia forradalom óta a legkiválóbb

gondolkodók módszerének középpontjába került, éppen Csernisevszkijnél nem gyengül le. Sőt, mivel nála, bár utópista formában, a polgári társadalom és a szocializmus ellentéte már alapvető kérdésévé vált a történelemfelfogásnak, mivel ez a perspektíva rendkívül élessé tette polemikus fogékonyságát a polgári társadalom belső ellentmondásait illetően, világos, hogy Csernisevszkij dialektikája sokkal magasabb színvonalon mozog, mint a régi felvilágosodásé, mint magáé Feuerbaché.

A felvilágosodás módszereinek és problémáinak újrafelvétele gondolati kifejezése a demokratikus forradalom előkészítésének, ahol is Csernisevszkijnél ugyanaz a szellemes irónia, ugyanaz az izzó gyűlölet nyilvánul meg a cári önkényuralom ortodox obskurantizmusa ellen, mint Holbachban vagy Helvetiusban a Bourbon-abszolutizmus katolikus obskurantizmusa ellen. Itt is, ott is az értelem ellenállhatatlan romboló és építő erejére építenek egy olyan rendszerrel szemben, melynek puszta léte az értelem, az ész és az emberiesség tagadása. Itt is, ott is az új ember szenvedélyes keresése nyilvánul meg az értelem lenyűgözhetetlenségének kultuszában: az új emberé, akit nem kötnek többé a régi társadalom, a régi erkölcs értelmetlen, embercsonkító, eltorzító és lealacsonyító kötöttségei, aki a maga erejéből — a mindent átvilágító értelem segítségével — újjáépíti a világot s benne önmagát.

Amde itt is, ott is az értelem eme kultuszában a történelmileg meghatározott gondolkodásmód gyengesége is megnyilvánul, mégpedig a konvenciók ilyen stílusú szétfeszítésében: az „értelmes egoizmus" elméletében, mely a maga érdekeit képviselő ember tudatosodásában látja a gondolati és az erkölcsi, az emberi és a társadalmi felszabadulás útját. A felvilágosodás egyik legfontosabb ideológiai feladata volt annak az objektív helytelenségnek és szubjektíve képmutatássá torzult magatartásnak leleplezése, mellyel a felbomló feudalizmus és az idejétmúlt abszolutizmus az emberi cselekvésnek, a morálnak társadalmi általánosságot, egyetemes kötelező erőt igyekezett tulajdonítani. Az a tanítás tehát, mely az „értelmes egoizmus"-ban, az emberek saját jól felfogott érdekeik védelmében látta az emberek cselekvéseinek döntő rúgóját, mindenekelőtt ténymegállapítás volt: az egyén cselekvésének, viszonylag, helyes leírása az osztálytársadalomban. Ezzel pedig nemcsak a félhűbéri abszolutizmus moráljának ürességét és hazugságát

tárta fel, hanem egyúttal a keletkező kapitalizmus új emberének társadalmi lélektanát.

Ez a tan azonban ezen felül egy új etika igényével is fellépett; nemcsak a régi felvilágosodásban, hanem Feuerbachnál is és még inkább Csernisevszkijnél. A régi felvilágosodás, mely mint életanyagot csak a keletkezőben lévő kapitalista társadalmat láthatta maga előtt, amelynek új embere tehát csak a hűbéri maradványok ellenében kiharcolandó polgári társadalom embere lehetett, amennyiben humanizmusa túlnöni törekedett a kapitalizmus-teremtette szűk emberi korlátokon, éppen itt feloldhatatlan ellentmondásokba keveredett. Ezeket azonban akkor még csak világosan megfogalmazni sem lehetett, mert hiszen — mint azt Engels szellemesen megállapította — a régi felvilágosodás a kivívandó polgári társadalmat csak az „ész birodalmának" illuzórius alapjában tudta átélni; csak a nagy francia forradalom győzelme mutatta meg, hogy az „ész birodalma" a társadalmi valóságban a burzsoázia birodalmát jelenti.

Feuerbach már jóval a nagy francia forradalom után élt. Az ő számára tehát már megnyílt a polgári társadalmon túlmutató perspektíva, legalább mint lehetőség, legalább az utópista szocializmus formájában. Ezért, bár az ellentmondás számára is feloldhatatlan maradt (csak a történelmi materializmus tudja — az utópista szocializmus kritikai túlhaladása révén is — tudományosan megfogalmazni az egyéni és a társadalmi érdek dialektikáját, az egyéni érdek igazi helyét az emberi cselekvések összrendszerében), mégis legalább a probléma megsejtéséhez közelebb jutott. Ő így fogalmazza meg az „értelmes egoizmus" mibenlétét: „Egoizmuson nem a «filiszter és burzsoá» egoizmusát értem, hanem a természettel, az emberi ésszel való egybehangzás filozófiai elvét, szemben a teológiai képmutatással, a vallásos és spekulatív fantasztikummal, a politikai önkényuralommal." És egy másik helyen még világosabban: „Mikor kezdődik új korszak a történelemben? Mindenütt csak ott, ahol valamely nemzet vagy kaszt exkluzív egoizmusával szemben valamely elnyomott tömeg vagy többség a maga jogosult egoizmusát érvényre juttatja, ahol emberek osztályai vagy egész nemzetek a proletárság megvetett sötétségéből a patrícius kisebbség fennhéjázása fölötti győzelem segítségével a történelmi ismertség fényébe lépnek. Így kell, hogy

az emberiség most elnyomott többségének egoizmusa kivívja a maga jogait és új történelmi korszakot alapítson, s így is lesz." Lenin itt Feuerbach nekiindulását látja a történelmi materializmus felé és — nem véletlenül — Csernisevszkijre is gondol.

Csernisevszkij maga, mint minden történelmi és társadalmi kérdésben, nemcsak sokkal konkrétabban teszi fel a kérdéseket Feuerbachnál, hanem — éppen társadalomszemléletének nagyobb konkrétsága következtében — sokkal inkább megközelíti a dialektikus kérdésfeltevést, ha nem is tudja azt tudományosan megvalósítani. Mivel az „értelmes egoizmus" problémája Csernisevszkij regényének egyik eszmei központja, az ő állásfoglalásával a regény elemzésének kapcsán fogunk csak foglalkozni.

3.

Csernisevszkij regényének központi témája az új ember. Az „alkalom" könnyen érthető: Csernisevszkij a cenzúrával vívott publicisztikai közelharc porondjáról, ahol a forradalmi szókimondás maximumát igyekezett a cenzúra-engedte legalitással összeegyeztetni, eltűnt a börtönben. Akár azt várta akkor, hogy a forradalmi válság hamarosan kiszabadítja (regényének vége erre utal), akár már akkor is rezignált volt saját egyéni sorsát illetően, ha ilyen megváltozott körülmények között meg akart szólalni, fegyverzetváltásra volt szüksége. A szabadlábon írt elméleti írásokban nemcsak a sorok közt volt gyakran olvasható célzás, iránymutatás a napi cselekvéshez; ezeknek témája is, bár sokszor elvontan, mégis a társadalmi átalakulás közvetlenül társadalmi s ezért politikai oldalára vonatkozott. Ezt a politikai tevékenységet Csernisevszkij számára már a vizsgálati fogság is lehetetlenné tette. A regény — éppen mert közvetlenül tükrözi az emberek mindennapos életét, mert egyes emberek között fennálló viszonylatokban jelenteti meg a társadalmi kapcsolatokat — inkább megengedheti magának, hogy sokkal bonyolultabb közvetítéseken keresztül sejtesse a társadalmi átalakulás aktuális kérdéseit. Hogy tehát a változott, kedvezőtlenebb viszonyok között megvalósuljon Csernisevszkij állandó célja, a forradalmasító írás, melyet a cenzúra mégis keresztülenged, a regény látszott a legkedvezőbb lehetőségnek.

E megszólalási lehetőségért Csernisevszkij minden lehetőt megtett. Mindenekelőtt olyan — valamennyi részletében igaz — társadalomrajzot adott, amelyben látható ugyan a cári Oroszország minden szociális nyomorúsága és egész ideológiai sötétsége, amely azonban a politikai elnyomó apparátus működéséről hallgat. (Az olvasók úgyis értették, hogy Csernisevszkij erről miért hallgat.) Így lehetett, hogy a regény hősnője szövetkezeti alapon varrodát nyit; az felvirágzik, párhuzamos intézmények jönnek létre — anélkül, hogy a cári rendőrség csak az ujját is mozdítaná ellene. Másrészt Csernisevszkij egész polémikus szenvedélye, ahol a regényben mint a szerző szava szólal meg, a konvencionális regényforma, a szokványos esztétika, a széplelkű és esztetizáló olvasó ízlése ellen irányul. Felületes, hozzá nem értő olvasó azt hihetné, hogy ez az irodalmi harc határozza meg a regény formáját, hogy ez — a regény tárgyát kitevő egyéni morális kérdések mellett — annak eszmei főtartalma.

Mindez azonban csak eszköz a megjelentetés lehetővé tétele számára, távolról sem az igazi mondanivaló, sem tartalmilag, sem formailag. Azonban, és itt látszik, hogy Csernisevszkij, ha nem tekintette is magát szépírónak, ha életrajzilag nézve börtön-csinálta regényíró volt is — mégis vérbeli író, akinél a szükséglet diktálta kifejezésmódok úgyszólván maguktól a konkrét tartalom formáivá, tehát igazán irodalmi, esztétikai formákká változtak, s nem maradtak attól idegen betétek és járulékok. Így van ez a most említett két esetben is. Mindkettő — a cenzúra számára — segített elleplezni a regény elrejtett, csak közvetve sejtetett politikai tartalmát. Mindkettő azonban, a regényt magát tekintve, szerves kifejezési formájává lett Csernisevszkij új szépirodalmi mondanivalójának: az új ember ábrázolásának.

Mert bármennyire külső viszonyok diktálta volt is Csernisevszkij írói fordulata a belletrisztikához, mondanivalójának lényege nemcsak egyenesen folytatta régebbi irodalmi munkásságát, hanem egyszersmind új, átfogóbb formában nyilvánította azt meg. Eddig Csernisevszkij az emberi tevékenység különböző területein (történelem, ökonómia, esztétika stb.) mutatta meg, hol válik el az új a régitől, hogyan harcol az új a régivel. Most emberi típusokban állítja elénk ugyanezt a folyamatot, ugyanezeket a konfliktusokat.

A háttér, a konkrét viszonylatok totális világa e kényszerűség következtében összeszűkül. Ezt a kényszert azonban Csernisevszkij arra használja fel, hogy az itt létrejövő társadalmi konfliktusok emberi magvát gazdagabban, plasztikusabban és világosabban állítsa elénk. És mivel Csernisevszkij természetszerűen társadalmilag lát minden embert és emberi viszonyt, egyes fontos viszonylatok szükség diktálta eltűnése az ábrázolt világból nem jár az emberi típusok és kapcsolatok elkorcsosodásával, eltorzulásával, mint olyan íróknál, akiknek eredeti világszemlélete — természetesen társadalmi okokból — el szokott tekinteni e viszonylatoktól. Sőt, lehetne mondani, azáltal, hogy Csernisevszkij mellőzi az új ember fejlődésének politikai összeütköző pontjait, lehetőséget nyer arra, hogy e társadalmi típus emberi és morális oldalait teljes tisztaságukban bontakoztassa ki.

Persze — s ez sem véletlen — a regény atmoszférája ezzel bizonyos fokig utópiás jelleget kap. Nemcsak a hősnő egyik álmában jelenik meg a Fourier-féle falanszter, nemcsak a varroda-szövetkezeteknek van Louis-Blanc-os—Lassalle-os utópisztikus jellege: az új ember ilyen emberi és morális kibontakoztatása a magánélet legfontosabb kérdéseiben nem kevésbbé az utópista szocializmus módszereire emlékeztet, amennyiben lényege a társadalmi példaadás segítségével való megváltoztatás. Ez bizonyos fokig csökkenti az alakok tipikusságát. Hiszen az életre ébredő orosz tömegek új embere éppen a cárizmus elleni valóságos küzdelemben állta ki új emberségének tűzpróbáját: éppen az elmaradott tömegek öntudatra emelése, a cenzúra, a rendőrség elleni guerillaharc, a bitó, a börtön, Szibéria voltak azok a csataterek, amelyeken az új ember a maga igazi mivoltát kimutathatta és hosszú évtizedeken át ki is mutatta. Az új ember létrejöttének társadalmi alapja tehát az életanyag természetszerű dinamikájával az illegalitás hősének alkotása irányába hajtotta az irodalmat. (Később látni fogjuk, hogyan korrigálja Csernisevszkij ábrázolása tárgyának és módszerének ezt a hiányát.)

Ez volt az orosz irodalom fejlődésében az új ember ábrázolásának természetes útja, Turgenyev első kísérleteitől Tolsztoj „Feltámadás"-án keresztül egészen Gorkijig. Csernisevszkij számára, aki pedig személyében egyike volt az új embertípus első nagy képviselőinek, ez az egyenes út el volt zárva.

Ez a viszonyok kényszerítette és bizonyos világnézeti elemek (utópista szocializmus) megerősítette szükségmegoldás azonban Csernisevszkij regényében nagy irodalmi erényeknek is lett a forrása. Már Tolsztoj és még inkább Gorkij megmutatta azokat a hatalmas emberi lehetőségeket, amelyek ebben a forradalmi harcban kiteljesedtek; megvilágította, hogy az ilyen erkölcsi tisztaság és hősiesség mit jelentett tisztán emberi vonatkozásaiban is. Csernisevszkij azáltal, hogy szinte kizárólag ezeknek ábrázolására kényszerült, teljesebb, átfogóbb képet adott az új ember emberi lényegéről, mint ami a későbbi — az életkörülmények, a társadalmi összeütközések irodalmi megalkotásában realisztikusabb — irodalom számára lehetséges volt. Ismételjük: így sok tekintetben utópista valóság jött nála létre. Amde — s ezt a forradalom győzelme után éppen Lenin emeli ki az igazi nagy utópistákat illetően — az ilyen klasszikus utópia mégis magába foglalja a későbbi fejlődés számos döntő fontosságú meghatározottságát, s belső igazságát nem rombolja le az, hogy az osztályharc szükségképpen félretolja az utópizmus minden módszerét.

Csernisevszkij azonfelül, mint azt politikai világnézete tárgyalásakor már kiemeltük, éppen abban tér el Fourier-től és Owentől, hogy ő nem a politikai harc kikapcsolásával, hanem ellenkezőleg a népforradalom útján akarta (persze sokban utópista) társadalmi elképzeléseit megvalósítani. Ez a fontos világszemléleti eltérés visszahat magára az alkotásra: Csernisevszkij regényének főalakjai ugyan csak magánéletükben valósítják meg azt, hogy mi az új ember. Mivel azonban szerzőjük világnézete, emberlátása, erkölcsi magatartása telítve van e harc szükségszerűségével, heroikus követelményeivel, ezek az emberi vonások múlhatatlanul beleágyazódnak a magánélet problematikájával tusakodó hőseinek egész lelkiségébe. Így ez a regény — utópista ízű közvetlen tematikája ellenére — éppenúgy erkölcsi és emberi nevelőjévé lett az orosz forradalmárok nemzedéksorainak, ahogy a XVIII. században Rousseau regényein nevelkedtek forradalmárokká Marat, Robespierre és társai.

Csernisevszkij regénye így főleg a magánélet kérdéseit dolgozza fel. Két nagy kérdés teszi a cselekmény magvát. Először a polgári, a kispolgári családi körülményeknek az emberi fejlődést gátló erői és azok legyőzése. Másodszor a házasság pro-

blematikája, a házasságban létrejövő új szerelem külső és belső gátlásai, és ennek a konfliktusnak túlhaladása. Nem véletlen, hogy mindkét esetben — s ezt egyes párhuzamos események csak megerősítik — nőalak áll a cselekmény középpontjában. Ez, ahogy arra Csernisevszkij küzdőtársa, Dobroljubov irodalmi kritikáiban többször rámutatott, általános vonása ez idő orosz regényeinek (Goncsarov, Turgenyev). Ámde Csernisevszkijnél egészen másról van szó, mint kiváló polgári kortársainál. Azok — Dobroljubov szerint — az uralkodó osztályok férfitípusának cselekvési képtelenségét világítják meg a hősnök nagyobb elhatározottságával és erkölcsi emelkedettségével. Csernisevszkijnél nincs szó a férfialakok ilyen gyengeségeiről, ingadozásairól. A nőalak központi helye ellenkezőleg onnan ered, hogy mind a család, mind a házasság kispolgári és polgári formái között a nő a tipikus elnyomott, a nő az, akinek sorsa a legélesebb fénnyel világítja meg valamely társadalmi forma kizsákmányoló és elnyomó irányzatait, akinek felszabadulási lehetőségei és útjai mutatják meg, hol és mennyiben jön létre valóságos társadalmi átalakulás. Csernisevszkij ilyen koncepciója a legszorosabb összefüggésben áll Fourier társadalmi elképzeléseivel.

4.

E konfliktusok ábrázolásában most már egyrészt konkrét formát nyer Csernisevszkij felfogása az „értelmes egoizmusról", másrészt új pozitív jelentőségre emelkedik előbb említett szakadatlan irodalmi polémiája a szokványos esztétika ellen. Kezdjük az utóbbival. A polgári irodalom és annak kritikai és esztétikai elemzése az ilyen konfliktusokat tisztán egyénien, pszichologisztikusan fogja fel. Egyfelől nem akarja látni társadalmi általánosságukat, szükségszerű összefüggésüket a polgári társadalom szerkezetével; innen az egyéni, a lélektani problémák kizárólagos előtérbeállítása. Másfelől még kevésbbé akarja elismerni, hogy az ilyen konfliktusok átlaga a polgári társadalom lényeges mivolta következtében múlhatatlanul a nő elbukásával, emberi és erkölcsi degradációjával végződik. A polgári szépirodalom és annak fő irányzatait gondolati formába öltöztető esztétika és kritika ezért — tudatosan vagy öntudatlanul — olyan cselekményeket, olyan embereket, olyan

emberek közötti kapcsolatokat ábrázol, illetve követel meg, amelyek ezeket a társadalmi meghatározottságokat elmossák, a társadalmi kivezető utakat eltüntetik, viszont a pusztán egyéni, a pusztán lélektani (társadalmilag hazug) megoldásokat egyedül „művészinek" hirdetik. Ha tehát Csernisevszkij regénye cselekményébe szakadatlanul beleszött irónikus önkommentárjaiban e szépirodalom és ez esztétika ellen hadakozik, a valóságot eltorzító, s ezért művészileg is eltorzult irodalom és irodalomelmélet bírálatát is adja; ha szakadatlanul szembeállítja saját ember- és eseményábrázolását bizonyos olvasóknak ilyen „esztétikai" várakozásaival, elképzeléseivel, ítéleteivel, új területen veszi fel régi harcát, a művészet és az élet egységéért, azért a nagy elvért, hogy csak a társadalmi élet döntő meghatározottságainak helyes költői tükrözése, igazsághoz hű ábrázolása vezethet a valódi művészethez.

Amit eddig elvontan jellemeztünk, a regényben sokkal konkrétabb alakban jelenik meg: mint költői polémia a tragédia ellen, az ellen, hogy konfliktusok, melyek a polgári társadalomban rendesen többé-kevésbbé tragikus formában jelennek meg, lényegükben szükségszerűen tragikusak. Ennek az alkotói polémiának, melynek fő eszköze az emberek és sorsok újtípusú ábrázolása, mint az új ember megjelenítésének adekvát formája, világnézeti és embertteremtő fő fegyvere éppen a Csernisevszkij-féle „értelmes egoizmus".

Csernisevszkij esztétikájának kezdettől fogva lényeges pontja volt a régi típusú tragédia, tragikumelmélet tagadása. A tragikum szerinte nem más, mint a szörnyű az emberi életben. Ez összefüggésben nincs módunk még csak vázlatosan sem ismertetni ez elmélet körül kitört hosszantartó vitákat. (Plehanov például élesen kritizálja Csernisevszkijt, míg másrészt Lunacsarszkij erélyesen védelmezi.) Itt elég arra rámutatni, hogy Csernisevszkij nem ismeri el a polgári élet rendes menetében felmerülő tragédiákat feltétlenül szükségszerűeknek. Nem ismeri el a polgári irodalom és esztétika ama tételét, mintha e tragédiák lélektani megindokolása, szükségszerűségük kimutatása, az e szükségszerűség megélésből fakadó tragikus emelkedettség megfelelne az élet valóságos lényegének s így alapja lehetne a tragédia esztétikai meghatározásának.

Az „értelmes egoizmus" világnézeti és költői szerepe e regényben éppen az, hogy segítségével olyan konfliktusoknál,

amelyeket a polgári esztétika tragikusaknak tekint (tehát itt a nő helyzete a családban, házasság és szerelem konfliktusa), kimutassa, hogy azok csak a régi társadalom embertípusának észbeli és erkölcsi alacsonyrendűsége következtében feloldhatatlanok. Az új ember, a maga „értelmes egoizmusával", amelyben az ő észbeli és erkölcsi fölénye megnyilvánul, emberien, tragikus bonyodalmak és katasztrófák nélkül tudja megoldani az ilyen konfliktusokat. Vagyis: amennyiben az emberek az „értelmes egoizmus" szellemében cselekednek, amennyiben világos tudattal tekintik át saját érdekeiket (megteremtvén ezek között az értelmes rangsort), amennyiben minden illúzió, minden fétis nélkül tekintik külső és belső körülményeiket: nincsen tragédia. Helyesebben: azok a tragikus konfliktusok, melyeket a polgári társadalom szerkezete és az abból kinövő pszichológia, morál stb. kitermelnek, semmiképpen sem „általános emberi" természetűek (s ezért nem „örökérvényűek"), hanem csak megnyilvánulási formái a polgári társadalom embertelenségének, korlátozottságának, s mivel ilyenek, semmiképpen sem véglegesek, hanem igenis túlhaladhatók, túlhaladandók.

Azáltal, hogy az „értelmes egoizmus" révén ez a túlhaladás tisztán ideológiai, főleg erkölcsi vonalon játszódik le, ismét utópista elemek vegyülnek a cselekmény- és emberábrázolásba. De ami az utópista szocializmus gazdasági és társadalmi vonatkozásaiban radikálisan hamis volt (a fourier-i falanszter példaadása, itt a hösnö szövetkezeti varrodája), annak a morál terén megvan a maga viszonylagos társadalmi jogosultsága. Elöször is társadalmilag sem lényegtelen valamely egyéni megoldásnak még pusztán egyéni lehetösége sem. Ez a lehetöség mindig jellemzö valamely társadalom szerkezetére, fejlödési fokára stb. Másodszor az egyéni példaadás nevelöhatása hozzátartozik magának a társadalmi fejlödésnek szerkezetéhez, lényeges mozzanata e fejlödés szubjektív faktorának, különösen ha — mint itt — egyszersmind valamely nagy társadalmi válság objektív szimptomája.

Csernisevszkij harca a tragikus konfliktusok szükségképpen tragikus megoldása ellen tehát társadalmi harc, harc egy bizonyos társadalmi erkölcs ellen. Itt is szerepelnek a felvilágosodás hagyományai. Legelsösorban Lessingről kell beszélni. Lessinget Csernisevszkij behatóan tanulmányozta, könyvet is írt róla. De ha ebben a fontos ideológiai kérdésben

a kettőjük egybehangzásáról beszélünk, nem holmi irodalomtörténeti befolyásról van szó. A hasonló kérdésfeltevéseket a kor teremtette szükségletek hasonlósága spontánul hozta létre mindkettőjüknél; a különbségek ugyancsak a különböző korok teremtette más és más feladatokból eredtek.

A tragédia elleni harc végigvonul Lessing egész drámairói tevékenységén. Akár a „Minna von Barnhelm"-et, akár a „Bölcs Nathan"-t nézzük: mindenütt olyan konfliktusok állnak előttünk, melyek a Lessing-korabeli társadalmi és ideológiai viszonyok következtében (gondoljunk főleg a vallási fanatizmusra a „Bölcs Nathan"-ban) spontán szükségszerűséggel tragikus megoldások felé hajtanának; ezek azonban Lessingnél „maguktól" feloldódnak, ha a felvilágosodott értelem rájuk világít, ha akad olyan ember, akiben ez a felvilágosodott értelem, ez az „értelmes egoizmus" következetes emberi, társadalmi, erkölcsi magatartássá szilárdul.

Hogy itt mennyire nem irodalomtörténeti hatásokról van szó, annak bizonysága napjaink egyik legismertebb drámairója, Bernard Shaw. Shaw produkciója középpontjába állítja Lessing és Csernisevszkij eme kérdésfeltevését, holott kérdéses, mennyire tanulmányozta Lessing drámairói működését és szinte teljesen biztosra vehető, hogy világnézete kialakulásában Csernisevszkij nem játszott semmi szerepet. Itt is a kor szükségletei teremtették meg Shaw polémiáját a tragikus megoldások ellen. E polémiáról itt nem szükséges részletesen beszélni; mindenki ismeri. Csak annyit kell megemlíteni, hogy — ez az imperialista kor hatása még egy olyan jelentékeny íróra is, mint Shaw — Shaw-nál a tragédia elleni harc nem mindenütt mentes bizonyos erkölcsileg nihilista, olykor misztifikáló elemektől, amelyek a felvilágosodás klasszikusainál, Lessingnél és Csernisevszkijnél teljesen hiányzanak.

Shaw az öt jellemző irónikus nyíltsággal kifejezésre hozza azt az esztétikai összefüggést, mely megvan Lessingnél is, Csernisevszkijnél is. A feloldható és feloldandó tragédia esztétikai formája bizonyos tekintetben közeledik a melodrámához. Ez a megállapítás távolról sem Shaw-féle „szellemes paradoxia". Ezt az esztétikai tényállást megtaláljuk a nála nagyobb, mélyebb és komolyabb Lessingnél és Csernisevszkijnél is. Vessünk csak egy pillantást a „Bölcs Nathan" felépítésére és cselekményére: egész sorozatát találjuk a kalandosan fantasz-

tikus, külsőleg-belsőleg valószínűtlen bonyodalmaknak — miért? Egyrészt, mert ez teremti meg az esztétikai ellentétet az „értelmes egoizmus" társadalmilag egészségesen dezilluzionáló prózája és az elavult szenvedélyek hamis fennköltségének álpoézise között; a felvilágosodás e polémiája éppen arra irányul, hogy lehozza a földre azt, amit a polgári (Lessingnél a hübéri) ideológia hamisan, képmutatóan, fetisizálva „istenített". A polémia lényege éppen ez a prózára történő lefordítás és az álkonfliktusok leleplezése az emberi lényeg prózai kifejezésének segítségével. A cselekménynek ilyen melodramatikus jellegre való kihegyezése másrészt azért kell, mert az igazi tragédia mindig szélsőséges eset. A tragédia elleni eszmei harc csak akkor lehet esztétikailag hatásos, hogyha éppen szélsőségeiben oldja fel a tragikusság itt hazugnak bizonyuló szükségszerűségét. Éppen a szélsőséges eset teremti meg az esztétikai lehetőséget arra, hogy a tragédia felé induló fejlődés karikatúrába, önirónába, önmaga feloldásába csapjon át.

Csernisevszkij regénye ilyen polémikus önirónián épül fel. Kezdete: romantikusan rejtélyes öngyilkosság, amelynek minden rejtélye kiderül a regény folyamán. Lopuhov megmentette a regény hősnőjét, Verát, családja kispolgárian önző zsarnokságától. Ámde a megmentő és a megmentett házassága csakhamar megmutatja, hogy az egymás iránt érzett minden emberi rokonszenvük ellenére mégsem egymásnak valók. Vera beleszeret Lopuhov legjobb barátjába, Kirszanovba, aki kezdettől fogva szerette őt s csak a barátság, Vera kímélése végett küzdött saját szenvedélye ellen. A konfliktus csúcspontján kiderül, hogy a regény kezdetén ábrázolt katasztrófa, Lopuhov öngyilkossága — komédia volt. Lopuhov ezt az öngyilkossági komédiát azért játssza meg, hogy Kirszanov és Vera házassága elől eltávolítsa a törvényes akadályokat. Az öngyilkossági komédia után eltünik külföldön és — álnév alatt, mint külföldi — csak akkor jön vissza, amikor Vera és Kirszanov már boldog házasságban élnek. Ő is megtalálja a maga párját, és ettől fogva négyesben benső barátságban élnek Verával és Kirszanovval. Világos, hogy ez az egész cselekmény lényegében paródia. De — még világosabban, mint régente Lessingnél és napjainkban Shaw-nál — ez az esztétikai paródia elsősorban morális paródia. A paródia azt ábrázolja, hogy az ilyen tragikus konfliktus tragikus megoldása csakis a benne részvevő emberek intel-

lektuális és morális alacsonyabbrendüségének alapján jöhet létre.

Így az „értelmes egoizmus" mint új emberi berendezkedések erkölcsi alapja jelentkezik. Ámde hogyha az egyéni érdekek világos átlátása az egyetlen lehetséges alapja az értelmes, a tragédiákat meghaladó emberi cselekvéseknek — hol válik el az átlagos nyárspolgár és a kapitalista brutális önzése az „értelmes egoizmus" új moráljától? Csernisevszkij erre a kérdésre az irodalmi ábrázolás eszközeivel, nem gondolati meghatározásokkal felel. Regényének egyik legfontosabb és legjobban megrajzolt epizódalakja: Vera kispolgárian korrupt és romlott anyja. Itt az a komédia jön létre, hogy Lopuhov rendkívül tetszik neki, nézeteivel, amennyire megérti őket, teljes mértékben egyetért, egészségesen nevelőhatásúnak tekinti az „értelmes egoizmus" nézeteit, leányának szerinte értelmetlen romantikájával szemben. A humoros, a parodisztikus hatás most már onnan ered, hogy Vera anyja és Lopuhov között a szavakat, a szavakban kifejezett nézeteket illetően a legteljesebb egyetértést látjuk uralkodni — de minden szónak emberileg, erkölcsileg, társadalmilag más az értelme Lopuhovnál, más az öregasszony kispolgári egoizmusában. S mivel az emberek valóságos nézeteik szerint viselkednek, Vera anyja akkor csalódik a legmélyebben, amikor azt hiszi, hogy legteljesebb az egyetértés közte és Lopuhov között, abban a pillanatban, amikor Lopuhov szöktetéssel és házassággal megmenti Verát családja kispolgári zsarnokságától.

5.

Az „értelmes egoizmus" elhatárolása azonban nemcsak lefelé, a nyárspolgári önzés felé szükséges, hanem felfelé is. Felmerül a kérdés, s éppen forradalmárok számára kell hogy felmerüljön: hogyan jön létre az „értelmes egoizmus" alapján önzetlen, emberies, sőt önfeláldozó magatartás és cselekvés. A kérdés viszonylag egyszerű Vera lánykorában: „boldog vagyok" — ez azt jelenti: „szeretném, ha mindenki boldog lenne". Komplikáltabb a kérdés Kirszanov belső konfliktusai idején. Ő akkor így elmélkedett: „Élj tisztességesen, azaz élj számítással, csak arra ügyelj, hogy el ne számítsd magad; szemed előtt mindig a végösszeg lebegjen, amely — ne feledd

— mindenkor nagyobb, mint egy-egy tétele, vagyis egész emberi mivoltod erősebb és fontosabb legyen számodra minden részleges törekvésednél. Kritikus pillanatokban tehát teljes emberi mivoltod előnyeit tartsd többre részleges törekvéseid előnyeinél. Ebben áll az egész életbölcseség, amely röviden így hangzik: élj tisztességgel, akkor nem lehet semmi baj."

Itt — a magánélet síkján — már kiviláglik az „érdek" dialektikája. Mert az így feltárt viszony csak látszólag, csak Kirszanov képzeletében (s esetleg Csernisevszkij elvont ismeretelméletében) pusztán mennyiségi. Ha valamely emberi élet egészét, állandó, az egész embert, emberi mivoltát eldöntő mozzanatait helyezzük szembe a pillanatnyiakkal, akkor önkéntelenül változást szenved az érdek fogalma, már nem ugyanaz többé, mint a mindennapi élet közvetlenül megragadható kérdéseiben. Lényegében ez a szembeállítás belekapcsolja az élet, a társadalmi fejlődés eleven és felette bonyolult dialektikus folyamatába; az „érdek", anélkül hogy egészen leválna az egyén közvetlen életéről, anélkül, hogy — mint az idealistáknál — azzal szembeszegeződő elvont „legyen"-né merevednék, mégis túlmutat a pusztán és közvetlenül egyénin, az egyéni élet mindennapos átlagán. S amikor a burzsoázia uralomrajutásával Angliában a felvilágosodás „érdekbölcselete" tényleg kvantifikálódott (Bentham, Mill), lapos filiszterségbe süllyedt le. Ez lett — mint azt Engels kimutatta — Feuerbach moráljának sorsa is, annak ellenére, hogy ő itt-ott megsejtette: az „értelmes egoizmus" valójában az elnyomott, a dolgozó nép felszabadítására irányul. Csakis ebben, csakis az ezért vívott küzdelemben nyerhet igazán konkrét tartalmat és valóságot az értelem; csakis ebben, az ezért vívott küzdelemben teljesedhetik be a nagy felvilágosítók „értelmes egoizmusa".

Ezt a harcot magát, mint láttuk, Csernisevszkij regényének megírási körülményei ábrázolhatatlanná tették. Csernisevszkij kénytelen volt elbeszélését az új emberről olyan környezetben, olyan események közepette játszatni, ahol az „értelmes egoizmus" dialektikájának ez a csúcspontja, mely azután lefelé is világosabbá teszi a valóságos összefüggéseket, nem szerepelhetett. De Csernisevszkijnek mégis sikerült ezt a felülről történő megvilágítását az új ember összes lehetőségeinek regényében ábrázolni.

Ezt a csúcspontot alkotta meg Rahmetov alakjában. Itt is

az irodalmi polémia fegyvereit használja fel, hogy ez alak fellépésének jelentőségét (a cenzúra felé) kisebbítse és ugyanakkor (az olvasók felé) felderítse. Az irodalmi polémia aköriil forog, hogy Rahmetov epizódalakjára az esztétikai szokványos cselekvés szempontjából semmi szükség sincs. Miért szerepelteti tehát Csernisevszkij? Miért ábrázolja olyan szélesen epizódikus szerepét? Azért, mondja, mert többi alakjai — Lopuhov, Kirszanov, Vera stb. — tisztességes, becsületes, de mégis csak átlagos emberek, akik ezt önmagukról tudják is. Persze ez az átlag Csernisevszkij korában objektíve társadalmilag még távolról sem volt átlag, messze fölötte állt az akkor élők legjobbjainak. Ez azután felidézi azt a veszélyt, hogy eltolódnak az arányok, hogy az emberek a tisztességes átlagemberekben hősöket, példányképeket vélnek látni. Ezért mondja Csernisevszkij Rahmetov felléptetéséről: „Aki életében kunyhónál különb hajlékot még nem látott, az palotának tartja az egészen egyszerű házat is. Mit tehetnél, hogy a házat csak háznak s ne palotának lássa? Olyan képet kell mutatnunk neki, amelyen a házon kívül valamely palotának legalább egyik sarka látszik. Erről majd ráeszmél, hogy a palota teljesen más méretekben készült, mint az egyszerű ház." Ezt az arányt, ezt a helyes mértéket állítja helyre a regényben Rahmetov alakja. Epizódalak, mert csak egyszeri megjelenése szükséges e különbségek megérzékeltetésére. De egyszeri megjelenésén túl több nem is kell. (Nagyon jellemző, hogy az átlagos polgári esztétikai hagyományok ellen oly hevesen hadakozó Csernisevszkij itt teljesen a realizmus nagy korának hagyományait követi. Ahogy itt Rahmetov alakját regényébe beleilleszti, az teljesen megfelel annak az elemzésnek, amelyet Balzac ad a nagy történelmi hősök felléptetéséről és szerepéről Walter Scottnál.)

Ugyancsak a Walter Scott-féle kompozíció-módhoz hasonlít az is, ahogyan Csernisevszkij ezt az alakját felléptcti. Mint a Scott-regényeknek nagy történelmi alakjainál, Rahmetov egyszeri megjelenése a regény legdrámaibb fordulópontját jelzi. Akkor történik ez, amikor Vera értesül Lopuhov öngyilkosságáról anélkül, hogy sejtelme volna az igazi tényállásról. Természetesen mélyen kétségbe van esve, önvád és lelkiismeretfordulás gyötri, le akar mondani Kirszanov iránti szerelméről. Rahmetov szerepe nemcsak abban áll, hogy megismertesse Verát az igazsággal, hanem hogy jövendő életét a helyes

vágányba állítsa. Ebben a beszélgetésben nyilvánvalóvá lesznek Rahmetov kiváló emberi tulajdonságai: hajthatatlan energia, nagy elméleti és erkölcsi határozottság, de ezzel elválaszthatatlanul összefüzve emberies gyengédség, finom megértés a tisztességes emberek gyengeségei és ingadozásai iránt. Ez a megértés azonban sehol sem gyengíti fellépése határozottságát. Amikor Vera teljesen kétségbe van esve és kétségbeesésében kizárólag csak önmagára gondol, Rahmetov éppen a közügyre való irányítás segítségével idéz elő benne erkölcsi fordulatot; megmutatja Vera életének és munkájának a közösség felé forduló részét, innen eredő kötelességeit, amelyeknek teljesítése Vera egyéni érdeke is, éppen az „értelmes egoizmus" alapján.

Így ennek a világfelfogásnak dialektikája e drámai beszélgetésben a legmagasabb színvonalon tárul elénk. Rahmetov forradalmár, kizárólag a forradalomnak él; persze életének ez a része „konspiratíve" van megírva, úgy, hogy csak az olvasó érti meg, nem a cenzor. Rahmetov életvitelét az aszkézis, a saját életének és boldogságának teljes feláldozása jellemzi — éppen az „értelmes egoizmus" alapján. Ez a probléma, hogy t. i. hogyan lehet a hősi önfeláldozást az „értelmes egoizmusból" következetesen levezetni, már Holbachnál és Helvetiusnál is felmerül. Csernisevszkijt is régen foglalkoztatta ez a kérdés, anélkül, hogy bármelyikük is kielégítő elméleti megoldást talált volna. Mert az elméleti fejtegetésekben mindig napvilágra jut ez elmélet gyengéje: polgári eredete, az individuum érdekeiből, mely pusztán önérdekből kapcsolódik bele a közösség életébe. Itt kielégítő elméleti kapcsolatot találni lehetetlen. Mert az ember individualista felfogása az érdek fogalmát leszakíthatatlanul az egyéni önzéshez kapcsolja; csak ha elméletileg világossá válik, hogy az ember elsődlegesen társadalmi lény, akit a társadalom szerkezete bonyolult szálakkal kapcsol különböző közösségekbe, csak ha ezen az alapon világossá válik az osztályérdek jelentősége, mint olyan érdeké, amely egyszerre és elválaszthatatlanul, persze dialektikusan, egyéni és társadalmi jellegü, csak ha ennek felismerésével megvilágosodik, hogy az egyén, s vele az egyéni érdekek teljesedése egyedül az osztály felszabadulása révén lehetséges — csak akkor oldható meg elméletileg ez a probléma.

Ez a megoldás csak a szocialista világnézet számára lehetséges, ahol a munkásosztály felszabadulásának érdekei egybe-

esnek az emberiség felszabadulásának érdekeivel. A szocialista világnézet ennélfogva mindenütt szerves dialektikával tudja összekapcsolni az egyéni és a társadalmi érdekeket, megőrizvén az előbbiekből mindazt, ami bennük jogos, mert az önérdeken keresztül egyén és társadalom közös érdekeit fokozó. S így meg tudja mutatni, hogyan nő bele a helyesen felfogott egyéni érdek a társadalom életébe. Ezt a tényállást még jobban felderíti a szocialista világnézet ama felismerése, hogy az ember elsődlegesen történelmi lény is: ennek tudata, az elnyomott osztály világtörténeti hivatottsága, e hivatottság tudatának pátosza teszi elméletileg is megmagyarázhatóvá, hogyan válik a forradalmi önfeláldozás az egyéni életnek is, mint egyéni életnek, teljesedésévé. Mindezt csak a proletariátus világszemlélete adhatja meg. Mert csak ott esik elméletileg és gyakorlatilag egybe az osztályfelszabadulás az emberiség — s vele minden ember — felszabadulásával.

Ez a kérdés elméletileg Csernisevszkij számára megoldhatatlan, éppen úgy, ahogy Holbach, Helvetius és Feuerbach számára is megoldhatatlan volt, mert a történelem számukra még nem produkált olyan tárgyat, olyan társadalmi szerkezetet, amelyből ez a világszemlélet kinőhetett volna. Itt válik Csernisevszkij részére termékennyé a viszonyok kényszerítette szépirodalmi kifejezés: az elméletileg megoldhatatlant ábrázolni lehetett irodalmilag. Ez jelenik itt meg Rahmetov alakjában; Csernisevszkij későbbi regényében, a „Prolog"-ban, Volgin alakja hasonló vallomás a korában magányos, mert tisztánlátó forradalmár önfeláldozó életéről. Rahmetov egyszerre az orosz forradalmárok kezdeti fejlődési fokának heroikusan tipikus alakja, ugyanakkor példakép, melynek erkölcsi kihatásai máig elevenek maradtak.

Közvetlen megjelenési formájában Rahmetov aszkézise természetesen korához kötött jellegű. A jómódú nemesi családból származó Rahmetov, aki minden energiáját, egész életét a forradalom előkészítésének szenteli, szükségképpen aszkétikus életet él. Az ilyen aszkétizmus szükségszerű velejárója a kezdődő forradalmi mozgalmaknak; megtaláljuk a munkásmozgalom kezdeteiben is. Ámde itt soha sincs a régi értelemben vett aszkétaságról szó, legkevésbbé Csernisevszkijnél; nem az egyéniség megsemmisítéséről, nem kívülről jött parancsról vagy ilyen jellegű erkölcsi „legyen"-ről, nem az élet lenyügözéséről

van itt szó. Rahmetov azért jelentékeny ember, mert éppen ebben a következetes önfeláldozásban teljesül egyénisége.

Ugyanakkor itt megnyilvánul az egyéni és a társadalmi cselekvés bonyolult dialektikája: ez a teljesedés nem egyenesvonalúan jön létre, hanem a dialektikus ellentmondások szakadatlan során keresztül: a lemondásból, a valóságos, fájdalmas, áldozatteljes lemondásból nő a teljesedés, és ugyanakkor az egyén, még a maga szempontjából is, éppen a lemondás, éppen a közvetlen egyéni teljesedés hiányát éli át, mint egyéniségének valódi teljesedését.

Csernisevszkij ezekkel a kérdésekkel, mint tudjuk, már régebben is sokat foglalkozott elméletileg. 1861-ben egy amerikai polgári ökonómusról, Carey-ről írott cikkében hirtelen megjelenik a következő „betét" a bibliai Judit erkölcsi kérdéseiről: „Csak azt akartam megjegyezni, hogy Judit nem járt el helytelenül. Nem gyakoriak az olyan körülmények, amelyek ilyen szörnyű áldozatokat kívánnak az embertől, aki a társadalom hasznára akar lenni; azonban minden ember polgári létén végigmennek az olyan történelmi kombinációk, amelyekben a polgár lemondani kényszerül törekvéseinek egy részéről, azért, hogy más magasabb, a társadalomra fontosabb törekvéseinek megvalósításában résztvehessen. A történelem útja nem a Nyevszkij-proszpekt síma járdája; mezőn megy végig, itt porban, ott sárban, amott szakadékokon át. Aki attól fél, hogy por lepi el, hogy sáros lesz a csizmája, az ne vegyen magára társadalmi tevékenységet. Ez igen hálás munka, ha tényleg az emberek jólétére gondoltok, de azért nem egészen tiszta foglalkozás. Persze, mellesleg mondva, nagyon különbözőképpen lehet felfogni az erkölcsi tisztaságot: akadhatnak olyanok, akik szerint például Judit nem mocskolta be magát."

Ami itt általános elméleti fogalmazást nyert, az a regényben természetszerűen mint konkrét egyénített emberek egyéni helyzete és megnyilatkozása ábrázolódik. Így mondja Vera Rahmetovnak, aki önmagát illetően is az emberi természet gyengeségéről beszél: „Még maga beszél gyengeségről? Ugyan menjen! De tudja-e, hogy nem ismerek magára? Mindig valami zord behemótnak tartottam — most meg barátságos, vidám embert látok magam előtt." Rahmetov erre így felel: „Csakhogy én most kellemes megbízást teljesítek, miért ne lennék hát jókedvű? Persze, ez vajmi ritka eset. Amit a világban

tapasztalunk, attól nem csoda, ha különccé mogorvulunk. Bárcsak mindig ilyen hangulatban lehetnék! De nagyon kérem, maradjon köztünk, hogy akaratom ellenére vagyok mogorva különc. Könnyebben teljesíthetem kötelességeimet, ha senki sem tudja, hogy munkámon kívül az élet örömeire is vágyom."

Itt a forradalmár típusának olyan vonásai állanak előttünk, amelyeket napjainkig megtalálunk a proletariátus felszabadulási mozgalmának mártírjaiban, nagy alakjaiban. (Gondoljunk csak, hogy mai példára utaljunk, a cseh Fučik börtönnaplójára.) Persze ez a dialektika a munkásmozgalom nagy alakjaiban magasabb formák között jelentkezik, mint Csernisevszkij regényében, mert a mozgalom tisztázódása, fejlődése és tudatosodása lehántotta magáról a kezdődő forradalmi mozgalmak elvontságait, merevségeit, túlzásait. Ezt a továbbfejlődést nagyon világosan látjuk Gorkij proletár hőseiben.

De Gorkij éles szeme meglátta ezeket a vonásokat a modern munkásmozgalom legnagyobb alakjában, Leninben is. Leninről írott megemlékezésében arról beszél, milyen élvezettel hallgatta Lenin Beethoven szonátáit. A megemlékezések szerint Lenin egy társaságban ezeket mondja: „Semmit sem ismerek jobban, mint az «Appassionata»-t, hajlandó volnék mindennap meghallgatni. Bámulatos, nem emberi muzsika. Mindig büszkén, lehet, hogy naivul azt gondolom olyankor: ime, milyen csodákra képesek az emberek! És hunyorított, nevetett, aztán szomorúan tette hozzá: — De sokszor képtelen vagyok zenét hallgatni, az idegeimre megy, szeretnék kedves ostobaságokat mondani és megcirógatni az embereket, akik förtelmes pokolban élnek és cirógatni — leharapják a kezünket, ütni kell, sajnálkozás nélkül, bár elméletben minden erőszak ellen vagyunk. Hm, hm, — pokolian nehéz kötelesség!"[2]

Nem véletlen, hogy Gorkij itt Csernisevszkij Rahmetovjára emlékeztet. Ugyanebben az összefüggésben Gorkij idézi Leninnek egy másik kijelentését, amelyben e problémakomplexum kiegészítő oldala, a konkrét egyéni hivatás, a benne való tökéletes teljesedés jut kifejezésre. Lenin és Gorkij a gyerekekről beszélnek, és Lenin azt mondja: „Igen, — nekik jobb dolguk lesz, mint nekünk. Sokat, amit nekünk az élet hozott,

[2] *Lenin.* Az irodalomról. Szikra 1949. 225. old.

nekik nem kell átélni. Az ő életük kevésbbé kegyetlen lesz." A távolba nézett, a dombokra, amelyekhez a falu simult és elgondolkozva hozzátette: „És mégsem irigylem őket. A mi nemzedékünknek megadatott, hogy bámulatos, történelmileg nagyszabású munkát végezzen."

Csernisevszkij kényszerből lett regényíró. Maga sem tekintette magát soha vérbeli szépírónak. Polgári, reakciós rágalmazói tagadják, hogy igazi író, igazi költő volna. Mégis itt — és Volgin alakjában — a legnagyobb lehetséges írói teljesítmény az övé: egész korszakra — sőt valószínűleg azon túlra is — érvényes, példaadó típust teremtett meg írói eszközökkel. Ez a teljesítmény ma még a nem-orosz közvélemény előtt nem világos. A Szovjetunió határain túl a forradalom emberi és erkölcsi előtörténetét a nihilizmus frázisával szokták kifejezni. Még jó, ha ennek a téves képzetnek kiindulási pontja nem Dosztojevszkij rágalmakkal teli torzképe, hanem Turgenyev Bazarovja. Az „Apák és fiúk" 1862-ben Csernisevszkij elfogatásának évében jelent meg. A „Kortárs"-ban Csernisevszkij tanítványa, Antonovics, élesen elutasító kritikát írt Turgenyev híres regényéről, legfőképpen Bazarov tipikusságát tagadva. E kritika az orosz irodalomban szenvedélyes vitákat váltott ki, még a baloldal köreiben is. Itt nincs terünk még fővonásaiban sem ismertetni ezt a vitát. Annyi azonban bizonyos: Turgenyev kívülről, az átalakulással rokonszenvező nemesi liberalizmus álláspontjáról rajzolja meg hősének tipikus vonásait, noha, mint igazi író, objektivitásra törekszik, noha komoly tisztelettel viseltetik az új típus szellemi és erkölcsi energiája iránt. De pozitív emberi oldalait természetszerűleg nem tudja megragadni. Csernisevszkij belülről látja ezt a típust: a forradalmi mozgalom legbelsőbb problematikájából; ezért válnak nála láthatóvá ennek a típusnak nemcsak pozitív vonásai, hanem azok is, amelyek egy egész korszakot jellemeznek. Mert hiszen a Turgenyev-féle Bazarovról ma már nyilvánvaló, hogy semmi köze sincs a későbbi forradalmi mozgalmak központi alakjaihoz. Ezért nem véletlen, hogy a két típusalkotó kísérlet közül ki jutott közelebb e típus társadalmi, emberi és erkölcsi igazságához. Persze, az se véletlen, hogy melyik hatott inkább eddig a Szovjetunió határain kívül. Ma széles körökben megváltozott a nézőpont az élethez, ezért az irodalomhoz is. Csernisevszkij hatása ma lehetségessé vált nálunk is.

Természetesen a mai átlagos olvasónak sok régi előítéletét kell leküzdenie, hogy Csernisevszkij művészetét, irodalmi kultúráját megértse. Már beszéltünk arról, hogy ez az egész regény polemikusan is, alkotási módszerében is nyiltan szembehelyezkedik a szokványos esztétikával. A nehézséget tokozza a megírás „konspiratív" jellege; ami az akkori és (bizonyos határok között) a későbbi orosz olvasók számára magától értetődő volt, az nálunk sok tekintetben nehezebben kibetűzhető. Persze nálunk is létezett az ellenforradalmi időkben sorok közötti olvasás. De az akkori „konspiratív" sejtetés túlnyomó részben csak valami zavaros viszolygás kifejezése volt, csak érzelmi, gyakran csak ízlésbeli ellenzékieskedés a Horthy-rezsimmel szemben. Az igazi forradalmi konspirációnak mínálunk csak igen kis rétegekben vannak hagyományai.

Fontosabb nehézség, hogy Csernisevszkij mindenkor publicisztikai írásmódja ellentmond sok mai átlagolvasó szokásainak és ízlésének. Az európai és amerikai újabb ellenzéki, sőt forradalmi mozgalmak ideológiai gyengesége egyebek között abban is megnyilvánul, hogy az ilyen publicisztikai jellegü stílus a legtöbbször emberileg és esztétikailag is alacsonyabbrendü a szorosabb értelemben vett alkotói módszernél. Csernisevszkij még a nagy világirodalmi publicisztikai hagyományoknak örököse. A mai irodalomszemlélet, mely sok esetben az új irodalmat az expresszionizmustól datálja, nem ismeri, nem akarja ismerni ezeket a hagyományokat. Nem veszi tudomásul, hogy a világirodalom számos kiváló és híres írója az általunk használt értelmezés szerint szintén a publicisztika módszereivel dolgozik a szépirodalomban is. Csak néhány nevet említek e probléma sejtetésére: Richardson és Rousseau, Diderot és Lessing, a fiatal Schiller és Heine, Victor Hugo és George Sand stb. stb.

Az orosz irodalomban a gogoli korszak óta uralkodó áramlat a szépirodalom közvetlen belekapcsolódása a kor nagy aktuális, forradalmi kérdéseibe. Ezt a kapcsolatot a jelentékeny orosz íróknál szinte kivétel nélkül megtaláljuk. Ám a keresztülvitelben nagy különbségek vannak. Tolsztojnál, aki az újkor irodalmában talán legnagyobb típusa annak az írónak, aki kizárólag a megérzékítés és nem a magaadta kommentárok

és elemzések segítségével alkot, ezek a direkt kirándulások az aktuális kérdések mezeire gyakran tisztán betétként hatnak, idegen testek műveiben. (Legvilágosabban látható ez történetfilozófiai fejtegetéseinél a „Háború és béké"-ben.) Dosztojevszkij stílusa igen közel áll a világirodalom előbb említett nagy publicista íróiéhoz. Nála tehát ez a stilisztikai ellentmondás sokkal gyengébb, mint Tolsztojnál. Mivel azonban az ő reakciós politikai nézetei szakadatlanul összeütközésbe kerülnek ábrázolt világának társadalmi igazságával, ebben az összeütközésben, ha a szerző közvetlen publicisztikai nézőpontja győz, az jön létre, amiről Gorkij beszélt, hogy Dosztojevszkij megrágalmazza saját alakjait. Csernisevszkijnél formailag és tartalmilag, esztétikailag és erkölcsileg teljes az egység alkotó és publicista között: innen regényeinek társadalmi és emberi pátosza.

Tendencia-irodalom ez? Igen is és nem is. Engels a következőket írta erről a kérdésről: „Az irányköltészetnek, mint olyannak, semmiképpen sem vagyok ellensége. A tragédia atyja, Aiszkhylosz, és a vígjáték atyja, Arisztofanész, mindketten erősen irányzatos költők voltak, Dante és Cervantes nem kevésbbé, és Schiller művének, az „Ármány és szerelem"-nek legfőbb erénye az, hogy az első német politikai iránydráma. A modern oroszok és norvégek, akik kitűnő regényeket írnak, mind irányzatos költők"[3].

Persze Csernisevszkij stílusa igen különös és egyéni: legjellemzőbb rá a reflexió döntő szerepe az emberek egyénítésében. Itt is sajátos helyzet áll elő nem egy olvasó részére: ma általános ismérve a regényeknek, hogy szakadatlanul átcsapnak az esszészerűségbe. De ezt az átcsapást az olvasó igaznak, helyesnek, művészinek szokta tekinteni, ha az esszé tartalma politikailag jobboldali, ha a reflexió „mély-pszichológiai", ha az ösztönélet irracionális „mélységeit" fedi fel, vagyis ha szétszéttépi a jellemeket, ha elmossa, eltünteti összefüggésüket a társadalommal. Csernisevszkij reflexióinak iránya pontosan az ellenkező. Ezért van stílusa ellen oly nagy ellenállás bizonyos polgári körökben. Nem szokták meggondolni, hogy a Csernisevszkij-féle reflexió mindig konkrét: meghatározott konkrét emberek meghatározott konkrét helyzeteiben igyekszik tudato-

[3] *Marx—Engels.* Művészetről, irodalomról. Szikra 1950. 41—45. old.

sítani azt: mit tegyenek? miért azt tegyék, amit tesznek? hogyan függnek össze életük fordulatai egyéni létüknek társadalmi alapjaival, társadalmi célkitüzéseikkel?

Csernisevszkij itt csak élesebben teszi fel ezeket a kérdéseket, elszántabban tör a tudatosodás felé, mint azt a nagy irodalom általában szokta. De az ilyen ábrázolási módot — bár távolról sem ennyire központi helyen — megtaláljuk Goethénél és Tolsztojnál, Balzacnál és Dosztojevszkijnél is, legföképpen napjainkban Thomas Mann-nál a „Varázshegy" óta. Csernisevszkij regényének költöi voltát az dönti el, mennyiben — egyszerre és elválaszthatatlanul — egyénieк és tipikusak ezek a reflexiók, mennyiben nem általános, elvont igazságok alkalmazásai valamely attól idegen egyes esetre, hanem egyéni konfliktusok gondolatokba, általánosításokba történö sürüsödései, olyan egyéni sorsfordulatok ábrázolásai, ahol az egyéni reflexió, az egyéni gondolati tudatosodás az egyén életének, életvitelének szerves alkotórésze, s mint ilyen jellemzö, megelevenítö az egyén szempontjából, egyúttal felemelvén öt a tipikusság magaslatára.

Innen lehet csak és kell Csernisevszkij regényeinek irodalmi értékét megítélni. Senki sem fogja öt olyan vizionárius, olyan ellenállhatatlanul megérzékítö ember- és típusalkotónak tekinteni, mint amilyen Balzac vagy Tolsztoj volt. De a legnagyobb igazságtalanság lenne ezt a határt csak felfelé megvonni. Csernisevszkij „intellektuálisan", a társadalmi és morális reflexió segítségével megelevenített alakjai nem egyszer sokkalta élöbbek — egyénileg és föleg típusukban —, mint számtalan híres és emberalkotásaiért magasztalt újkori író hösei. Az irodalmi dekadencia úgyszólván teljesen eltüntette az irodalomból az alakok intellektuális és morális arculatát; eltüntette az egyéni élet közéleti meghatározottságait. Ezzel érzéktelenné tette az olvasókat az élet emez oldalai iránt. Csernisevszkij írói értékeinek nemcsak hazájában volt több nemzedékre nevelö hatása, nálunk is nevelhet: érzékre az emberi élet igazán lényeges értékei iránt.

Annál is inkább, mert a dekadencia megértése, lelki „finomsága" és „mélysége" még más tekintetben is éles ellentétet jelent Csernisevszkij „szárazságával" és puszta észszerüségével szemben. Aki modern dekadens elöítéletektöl mentesen, elfogulatlanul olvassa ezt a regényt, annak éreznie kell:

mennyi gyengédség és tapintat válik itt elevenné és mozgatóerővé az emberek egymásközötti viszonyában — éles ellentétben azzal a lelki durvasággal, spontán brutalitással és erkölcsi alacsonyrendűséggel, mely a dekadencia „finom", „mély" és „poétikus" írásműveiből árad. Az, hogy Csernisevszkij pszichológiája nem „mély", nem költői hiányosság, hanem világnézeti magatartás: Csernisevszkij tagadja az erkölcsiség — helyesebben: a nihilista amoralitás — ama világát, amelyből az ilyen „mélységek" fakadnak. Tagadja, vagyis egyrészt azt hirdeti, hogy mindez a munkátlan parazitizmus lelki gyümölcse, másrészt arra akarja nevelni az embereket, hogy tevékeny önismeretre téve szert, magukban elintézzék ezt az emberiség számára terméketlen, káros érzésvilágot.

Még egy tekintetben áll Csernisevszkij írásmódja éles ellentétben a dekadencia írásdivatjaival, irodalmi magatartásával. Csernisevszkijt az ember pozitív, értékes, felfelé vezető tulajdonságai érdeklik; az írót éppenúgy mint a politikust. Ebből az következik, hogy ő alakjait pozitív tulajdonságaik alapján igyekszik megragadni, ezeknek kidomborításával ábrázolni. Csernisevszkij nagy harca arra irányul, hogy olyan emberi közösség jöjjön létre, amelyben nem érvényes többé Balzac dilemmája: az emberek vagy pénztárosok vagy sikkasztók; e regényben Maria Alexejevna, Vera anyja, ezt így fejezi ki: „Aki nem bolond, az gazember és csak a bolond nem gazember." Csernisevszkijt az írót tehát nem a bolondság vagy a gazság lelki árnyalatai érdeklik elsősorban, hanem az új embernek az a lelkisége, az a cselekvési iránya, mely túlhaladja a polgári társadalom eme dilemmáját. Az utolsó évtizedek nihilizmusa ellenben unalmas közhelynek vagy puszta kiagyalásnak minősíti az ember erkölcsi (legföképpen társadalom-erkölcsi) értékeit. A balzaci dilemma már annyira magátólértetődővé vált ebben a világban, annyira apriori-jává az emberszemléletnek, hogy már nem is kell beszélni róla: az írót már csak ennek miléntje érdekli, nem többé maga a tény és annak okai, következményei.

Csernisevszkij emberábrázolásában az utópista szocializmus mint világnézeti alap (erősítve a megírás és a kiadhatás megnehezített politikai körülményeitől) abban is megnyilvánult, hogy bármilyen éles ellentétben állnak is az alakjait megteremtő és jellemző pozitív tulajdonságok a környezet, a régi

világ társadalmi és egyéni moráljával, a hangsúly még ezen belül is a pozitívon, az építő és nem a romboló tendenciákon nyugszik. Láttuk: ez nem akadályozta meg e regényt abban, hogy a több mint félszázad folyamán világtörténeti szükségszerűségből harcra, rombolásra beállított forradalmárok nagy nevelője legyen. Ma ez a pozitivitás csak növeli e könyv legjobb értelemben vett aktualitását.

Csernisevszkij írói magatartásából és ábrázolásmódjából végül az is következik, hogy regényei — mint az igazán jelentékeny írások általában — többet adnak, mint a világ valamely érdekes és lényeges darabjának valósághű tükrözését: egy nagy ember, egy nagy egyéniségnek emberi mivoltát és a világhoz való viszonyát is tükrözik. Ez a megállapítás általában véve minden jelentékeny író minden jelentékeny művére vonatkozik. Az a fajtája az írásnak azonban, amelyben Csernisevszkij egyénisége kifejeződik, sokkal direktebb és éppen ezért kényesebb, érzékenyebb mint a Goethe- vagy Balzac-típusú íróké. Ennél a típusnál (még a kisebbeknél is, sőt azoknál elsősorban) az alkotás egyszerre tükrözi és takarja az író egyéniségét; itt — főleg a kisebbeknél — lehetséges, hogy egy-egy sikerültebb mű tartós hatást ér el, anélkül, hogy szerzője emberileg jelentékeny egyéniség volna. A Csernisevszkij-féle típusnál — éppen e direktebb viszonynál fogva — az ilyen hatás csak minden, vagy semmi lehet. Ha az ilyen harcos, magát többé-kevésbbé túlnyomóan publicisztikusan kifejező író nem emberi léte gyökeréig valódi ember, igazi egyéniség, úgy múlhatatlanul létrejön az olvasóban a szárazság, az üresség amaz élménye, mely a művészileg igényeseket — nagy általánosságban véve igazságtalanul — türelmetlenné szokta tenni az ilyen típusú irodalommal szemben. Amde amilyen jogosult ez a türelmetlenség a regénybe vagy drámába menekülő átlagközíróval szemben, annyira megfosztja magát ez az igényesség a legnagyobb emberi élményektől, ha olyan írókkal szemben zárkózik el, mint amilyen Csernisevszkij. Lehet, hogy fogsága nélkül Csernisevszkij sohasem írt volna regényt. De bizonyos: ezek nélkül a regények nélkül az írott világ szegényebb volna: hiányozna belőle e tiszta ember és nagy forradalmár szemérmes okossággal, finom nyiltsággal megrajzolt önarcképe.

1948

DOSZTOJEVSZKIJ

DOSZTOJEVSZKIJ

I go to prove my soul![1]
Robert Browning.

1.

Különös, de gyakran ismétlődő jelenség, hogy egy új embertípus valamely fiatal ország irodalmában tünik fel először s egész kérdéskomplexumával együtt onnan vonul be a művelt világ irodalmába. Így indul el a XVIII. században *Werther Németországból, hogy meghódítsa Angliát és Franciaországot*, így tör be a XIX. század második felében a művelt nyugati világba Raszkolnyikov, az akkoriban távoli, ismeretlen, szinte legendás Oroszországból.

Nem az a különös, hogy egy elmaradott ország hatalmas szellemi műveket hoz létre. A XIX. és XX. század historizmusa rászoktatott bennünket arra, hogy az egész földkerekség irodalmát és művészetét multjukkal együtt élvezzük; a néger plasztikától kezdve a kínai fametszetekig, a Kalevalától Rabindranath Tagore-ig világhatások áradnak a legtávolibb országokból és korszakokból.

De a Werther-Raszkolnyikov kérdésnek mindehhez semmi köze. A wertheri és raszkolnyikovi hatásban nyoma sincs az exotizmusnak. Egy fejletlen országban, melyben a korabeli civilizáció bajai és összeütközései még nem bontakozhattak ki, „hirtelen" olyan művek bukkannak fel, melyek az emberi műveltség összes akkori nagy kérdéseit a legnagyobb feszültségben mutatják be, teremtőerővel tárják fel a legörvénylőbb mélységeket is, s amelyek koruk erkölcsi és világnézeti kér-

[1] A lelkemet kipróbálni megyek.

déseinek mindaddig egyáltalán nemlétező és később is felülmúlhatatlan teljességét adják.

A polgári társadalomról beszélünk, s ezért ezt a szót, hogy *kérdés*, alá kell húznunk és kiegészítenünk azzal, hogy itt költői és alkotói, nem pedig gondolkodás által teremtett kérdésekről van szó. Mert a költészet igazi hivatása az volt és bizonyos fokig most is az, hogy kérdéseket tegyen fel, problémákat vessen fel új emberek és új emberi sorsok alakjában. Azok a feleletek, melyeket a költői alkotások magukból értetődően mindig megadnak, ebből a szemszögből nézve gyakran esetleges természetűek, sőt a tulajdonképpeni költői kérdésre zavaróan hatnak. Goethe Wertherjét illetően hamar felismerte ezt. Már néhány évvel később egyik költeményében Werther így szól az olvasókhoz: „Légy férfi és ne kövess engem."

Ibsen teljes tudatossággal a kérdések felvetésében látja az író hivatást, és a felelet kötelezettségét elvileg elhárítja magától. Csehov végérvényesen megmagyarázza az egész problémát, mikor határozott különbséget tesz a kérdés megoldása és a kérdés helyes feltevése között. Csak ez az utóbbi kötelező a művész számára. A „Karenina Anná"-ban és az „Anyegin"-ben egyetlen kérdés sincs megoldva és mégis tökéletesek és teljesen kielégítenek, mert minden kérdés helyesen van feltéve.

Ez a felismerés különösen fontos Dosztojevszkij lényegbeli megítéléséhez. Mert politikai és társadalmi feleletei közül sok a hamis; semmi közük a ma valóságához, a ma legjobbjainak törekvéseihez; már idejüket múlták, sőt reakciósak voltak akkor is, mikor hirdette őket.

Ennek ellenére Dosztojevszkij világraszóló nagy író, mert egy hazája, sőt az egész világ számára válságos korban kérdéseket tudott felvetni költőileg döntő formában. Embereket alkotott, kiknek sorsában, lelkiéletében, a regény többi alakjaival való összeütközéseikben és kölcsönhatásaikban, az emberek és gondolatok egymást vonzásában és taszításában a korszak nagy kérdései teljes mélységükben feltárulnak, hamarább, örvénylőbben és átfogóbban, mint magában az átlagéletben.

A civilizáció világa lelki és erkölcsi fejlődésének ez a

megelőzése adta meg Dosztojevszkij müveinek döbbenetes erejü és tartós hatását. Az élet fejlödésével ezek a müvek egyre időszerübbek lettek, egyre elevenebben hatottak.

2.

Raszkolnyikov a XIX. század második felének Rastignac-ja. Dosztojevszkij, aki lefordította „Eugénie Grandet"-t, ezen a ponton kétségkívül tudatosan kapcsolódik nagy elödjéhez. De éppen a kapcsolódás módja bizonyítja eredetiségét: költöien ragadja meg az idök, az emberek, a lélektan, az emberi erkölcs és világnézet változásait.

Már Emerson abban látja Napoleon óriási, az egész európai szellemi életre gyakorolt egyetemes hatásának titkát, hogy azok az emberek, akik felett uralkodott, mindmegannyi kis-Napoleonok voltak. Ezzel kitünöen felismerte a hatás egyik oldalát: Napoleon megtestesíti kora nagy tömegeinek erényeit és fogyatékosságait, söt részben a későbbi korokét is. Balzac és Stendhal megfordítják a kérdést, s ezzel megadják szükséges kiegészítését; az ö Napoleonjuk a marsallbot nagy példaképe, a marsallboté, melyet a francia forradalom óta minden tehetséges ember állítólag iszákjában hordoz. Az ö Napoleonjuk nagy példaképe a tehetség korlátlan feltörésének a demokratikus társadalomban, s egyúttal mértéke is a társadalom demokratikus jellegének; hogy t. i. mennyiben valósítható meg benne egy napoleoni felemelkedés? A kérdés felvetéséből szükségszerüen következik Balzac és Stendhal pesszimista kritikája: felismerik és vallják, hogy a polgári társadalom hösi kora — még az egyének felemelkedése számára is — tovatünt, a multé.

Ez a hösi kor még távolibb multba süllyedt Dosztojevszkij fellépése idejében. Nyugat-Európa polgári társadalma megszilárdult. A napoleoni álmok elé már más, keményebb belsö és külsö korlátok merednek, mint Balzac és Stendhal idejében. Dosztojevszkij Oroszországa ugyan a társadalmi átrétegeződés világa — ezért hevesebbek, szenvedélyesebbek az orosz fiatalság napoleoni álmai, mint nyugateurópai kortársaiké — de maga az átrétegeződés egyelöre leküzdhetetlen akadályokba ütközik, a régi társadalom jelenlévö, világtörténelmileg már halott, de valójában még mindig szilárd csontvázába.

Oroszország ebben az időszakban kortársává válik a negyvennyolc utáni Európának, amely csalódott a XVIII. század problematikussá vált eszményeiben és a polgári társadalom átalakulásáról szött álmaiban. De ez az Európával való kortársi viszony egy forradalomelőtti korszakban keletkezik, mikor az orosz „ancien régime" még korlátlanul uralkodik, mikor az orosz 1789 még a messze távolban van.

Már Rastignac szemében is Napoleon nem annyira a francia forradalom válságos történelmi örököse, mint inkább „un professeur d'énergie" (az energia nagymestere). Napoleon alakjának lenyügöző, példátteremtő hatása nem annyira célkitüzéseiben van, mint inkább módszerében, cselekvéseinek módjában és technikájában, az akadályok leküzdésében. De az eszmény alakjának minden lélektan-erkölcsi eltávolodása és szublimálódása ellenére a Rastignacok számára saját földi célkitüzéseik világosak és társadalmilag kézzelfoghatóak maradnak.

Raszkolnyikov esetében a helyzet még határozottabban megváltozik. Az, ami számára valóban kézzelfogható, az majdnem kizárólag erkölcs-lélektani kérdés: Napoleonnak az a képessége, hogy nagy célok érdekében át tud gázolni embereken, vagyis az, ami például Napoleonban és Mohamedben közös.

Ebből a lelki szemszögből maga a tett egyre esetlegesebbé válik, inkább csak indíték, mint valóságos cél vagy eszköz. Ezzel szemben döntően a középpontba kerül a tett mellett és ellen szóló lélektani és erkölcsi dialektika: a nagy próbatétel, vajjon Raszkolnyikovban megvan-e a lelki alkalmasság arra, hogy Napoleon legyen? A konkrét tettből lélektani kísérlet lesz. Igaz, hogy olyan kísérlet, melynél a tét a kísérletező egész lelki és erkölcsi léte; igaz, hogy olyan kísérlet, melynek „véletlen indítéka" és véletlen „tárgya" egy idegen emberélet.

Balzac regényében van néhány rövid beszélgetés Rastignac és barátja, Bianchon között. Azt az erkölcsi problémát vetik fel, vajjon, ha gombnyomással egy ismeretlen kínai mandarint megölhetne s ezért egymilliót kapna, megvolna-e az embernek a joga arra, hogy ezt a gombot megnyomja? Balzacnál ezek a beszélgetések csak epizódok, mellékes részletek, szellemes értelmi és erkölcsi illusztrációi a regény főkérdésének.

Dosztojevszkijnél éppen ez nő a leglényegesebb kérdéssé;

nagy és tudatos művészettel ezt állítja a középpontba. A tett gyakorlati és valóságos részét ugyanilyen tudatosan félrelöki. Így Raszkolnyikov egyáltalán *nem is tudja, mennyit rabolt* a meggyilkolt uzsorás vénasszonytól; tudatos eltökéltséggel gyilkol, s közben elfelejti bezárni az ajtót stb. Mindezek a sajátosságok művészi szembeszökőséggel emelik ki a központi kérdést, ami itt egyedül lényeges: el bírja-e viselni Raszkolnyikov lelkileg, hogy átlépte az erkölcsi határokat? S mindenekelőtt, milyen motívumok dolgoznak benne a tett mellett s ellen, milyen erkölcsi erők sorakoznak fel, milyen lélektani gátlások nyomják elhatározását a tett előtt és után, milyen lelki erőket tud mozgósítani elhatározása és későbbi kitartása érdekében?

Az önmagával folytatott lélektani kísérlet saját dinamikát nyer; a kísérlet még akkor is tart, mikor gyakorlati szempontból már semmiféle jelentősége sincs. Raszkolnyikov a gyilkosság utáni napon újra elmegy az uzsorás öregasszony lakására, hogy ismét hallja az ajtócsengő hangját, mely a tett után annyira megrémítette és megrendítette, hogy lélektani hatását újra kipróbálja önmagán. Minél kísérletszerűbb ez a kísérlet, annál kevésbbé tud határozott kérdésekre határozott feleletet adni.

Raszkolnyikovnak ez az alapproblémája éppen a nagy elődjével való összefüggésben és különbségben világirodalmi jelentőségű. Mint ahogy a „Werther" nem születhetett volna meg és nem áraszthatta volna szét hatását Richardson és Rousseau nélkül, akként „Raszkolnyikov" sem Balzac nélkül. De a központi és óriási hatású kérdés felvetése a „Raszkolnyikov"-ban éppen olyan eredeti, messzirevezető, felkavaró és új távlatokat nyitó, mint a „Werther"-ben.

3.

Az önmagunkkal folytatott kísérlet, egy tett tökéletes átvilágítása, nem annyira maga a tett, annak tartalma, hatása stb. miatt, hanem, hogy cselekvés közben önmagunkat legmélyebb, legrejtettebb bensőnkig végérvényesen megismerjük, ez egyike a XIX. és XX. század művelt polgári világa főproblémáinak.

Már Goethe is nagyon kételkedett az „ismerd meg magad" tanában, az önelemzéssel szerzett önismeretben. Ám az ő számára a tett még magától értetődő út volt az önismerethez. Volt

egy természetesen nem pontosan megfogalmazott, de azért minden időben szilárd rendszere az eszményiről, mely felé törekedve keletkeznek a szükségszerű tettek; ezek a tettek, tartalmuk, az eszményivel való bensőséges kapcsolatuk miatt válnak jelentőssé. Az önismeret így melléktermékké válik. Miközben az ember a társadalomban ténylegesen cselekszik, megismeri önmagát.

Ha ezek az eszmények megváltoznak is, ha megvalósulva, vagy azért, mert megvalósíthatatlanok, elvesztik súlyukat s viszonylagosakká válnak, az elveszett eszmények helyén újak keletkeznek. Faustnak és Wilhelm Meisternek (s főként magának Goethének) megvan a sajátos problematikája, de önmaga számára még nem vált problematikussá.

Balzac nagy egoistái sem. Objektíve vizsgálva persze ugyancsak problematikus bensővététele, szubjektiválása az egyén eszményeinek, mikor — mint Balzacnál állandóan — az önzés, az egyén minden áron való érvényesülési vágya központi kérdéssé nő. De ez az objektív problematika Balzacnál csak ritkán vezet a személy felbomlásához. Az individualizmus itt már tragikus (vagy komikus) kérdéskomplexum, de maga az egyén még nem vált problematikussá.

Csak akkor, midőn ez az individualizmus teljesen befelé fordul, ha sem a meglévő társadalmi célkitűzések, sem az önző egyéni csörtetés spontán súlya nem adja meg neki azt a bizonyos archimedészi pontot, csakis akkor jöhet létre Dosztojevszkij kísérleteinek problémája. Ezt a problematikát a „Démonok" című regény hőse, Sztavrogin foglalja röviden össze, közvetlenül öngyilkossága előtt, Satova Dasához írt búcsúlevelében. Ezt írja: „Mindenütt kipróbáltam erőmet. Hogy önmagamat megismerjem — Ön tanácsolta ezt egyszer nekem. De mire használjam ezt az erőt, — ezt soha nem értettem meg s most sem értem. Most is, éppen úgy, mint azelőtt, kívánhatom, hogy jó tettet kövessek el, s közben gyönyörűséget érzek; és ugyanakkor kívánom a rosszat is, és ugyancsak gyönyörűséget érzek... Kívánságaim túlontúl gyöngék, nem tudnak vezetni. Egy gerenda fenntartja az embert a folyóban, egy forgács nem."

Sztavrogin esete természetesen egyéni, nagyon különbözik Raszkolnyikovétól, s különösképpen azoktól a kísérletektől, amelyekben törekvésünkkel, hogy önmagunkat megismerjük,

hogy énünket átérezzük, a többi ember lelkéhez fordulunk. Mint a pincelyuk naplójának a hőse teszi, aki úgyszólván csakis ilyen kísérletekben él, aki emberileg beszél Lizával, a prostituálttal, hogy megrendülésén kipróbálja énje hatalmát, mint ahogyan „A félkegyelmü"-ben Filippovna Nasztasa cselekszik, mikor tűzbe dobja Ragozsin százezer rubeljét, hogy Ivolgin Ganya aljasságát — aki, ha kiszednė a tüzből, megkapná a pénzt — teljes mértékben kitapasztalja s gyönyörködjék benne stb.

Mindezekben az esetekben a sok különbség mellett fontos közös vonások is vannak. Elsősorban mindegyik, kivétel nélkül, magányos ember cselekedete. Emberek, akik abban, ahogy az életet, környezetüket, önmagukat érzékelik, teljesen önmagukra vannak utalva, akik éppen ezért olyan bensőséges erővel élnek önmagukban, hogy a másik lelkivilága örökké „terra incognita" marad számukra. A „másik" csak idegen és fenyegetö hatalomként létezik számára, mely vagy öt igázza le, vagy maga válik leigázottá. Mikor a fiatal Dolgorukij „A siheder" című regényben kifejti eszméjét, hogyan akar Rothschilddá lenni, s leírja azokat a — lelkileg a Raszkolnyikovéhoz hasonló — kísérleteket, melyeket véghezvisz, hogy „eszméjét" megvalósíthassa, ezeknek lényegéül az egyedüllétet és a hatalmat jelöli meg. Mert az emberek elkülönülése, magányossá válása egymásközötti kapcsolataikat az uralomért vagy alávetettségért folytatott küzdelemre szükíti. A kísérlet merőben hatalmi harcoknak szublimált szellemi megnyilvánulása, lelki megvalósulása.

Csakhogy az egyedülvalóság által, azáltal, hogy az egyén önmagába süpped, az Én gyökértelenné válik. Vagy a Sztavrogin-féle anarchia, az ösztönök iránynélküli tétovázása keletkezik, vagy a raszkolnyikovi monománia egy „eszme" körül: egyetlenegy érzés, célkitüzés, egyetlenegy eszmény lesz feltétlen úrrá az emberi lelken. Én és Te, minden ember eltünik, árnyékká válik, s csakis ebben a rögeszmében összesítve létezik.

Ez a monománia alárendelt alakban jelenik meg Verhovenszkij Pjotrnál („Démonok"), aki minden embert olyannak lát, amilyennek óhajtja. Bonyolultabb alakban nökben, kiket az élet megsértett, így Ivanovna Katyerina („Karamazov testvérek"), aki saját erényét, így Filippovna Nasztasa („A félke-

gyelmü"), aki csakis saját megaláztatását szereti, s úgy hiszi, hogy ebben az érzésben kap támaszt és elégtételt. Ennek a lelkialkatnak legmagasabb fokát az eszme-emberekben találjuk meg, Raszkolnyikovban, Karamazov Iványban. Borzalmas, torzképszerü ellentét mellettük Szmergyakov („Karamazov testvérek") „mindent-szabad"-világszemlélete és erkölcsi hatása.

De éppen a legfelsö fokon csap át a végsökig feszített szubjektivitás a legszembetünöbb ellentétbe: az „eszme" merev monomániája teljes tartalmatlansággá hull szét. A fiatal Dolgorukij megelevenítö erövel írja le, milyen lelki következményekkel jár, hogy úrrá lett rajta a „Rothschild leszek" monománia: „Ha van valami szilárd és erös, valami, ami állandóan és mélyen foglalkoztat bennünket, ezáltal mintegy elszakadunk az egész külsö világtól; önmagunkban élünk, mint valami remetelakban, s a külsö események mind csak elsiklanak mellettünk, szinte anélkül, hogy ezt a bensö lényeget csak érintenék is. Ilymódon a benyomások teljesen eltünnek, vagypedig hamisan érzékeljük öket, semmiesetre sem úgy, ahogyan normális lelkiállapotban történnie kellene... «Nekem megvan a magam eszméje», s a többi minden mellékes — körülbelül így fejezhetném ezt ki szavakban — s ekként én érzésemben túlteszem magam mindenen... Az «eszme» megvigasztalt a szégyenben és megaláztatásban; de az én aljasságaim is elbújtak mögéje. Bizonyos szempontból mindent megkönnyített, de egyben ködbe burkolt mindent körülöttem."

Tett és lélek ezért nem felel meg semmiképpen sem egymásnak ezeknél az embereknél. S mivel e megnemfelelésnek állandóan tudatában vannak, innét ered vad félelmük attól, hogy nevetségessé válnak. Minél szélsöségesebb a befelé fordult individualizmus, minél inkább, minél teljesebben támaszkodik csakis önmagára az én, annál jobban megerösíti magát a külvilág felé, kínai fallal zárkózik el az objektív valóságtól s annál talajtalanabbá válik belül. Az önmagába süllyedö én sehol nem lel szilárd lelki talajt; mindaz, ami ideig-óráig szilárd talajnak tünt fel, merö felszínné válik, mindaz, ami ideig-óráig iránytadónak látszott, az ellenkezöjébe csap át. A teljesen elszublimálódott eszményböl csalogató, s egyre a távolba tünö délibáb lesz.

Így hát a kísérlet, hogy önmagunkban szilárd talajra találjunk, hogy megtudjuk, kik is vagyunk, kétségbeesett próbálko-

zás. Kétségbeesett próbálkozás, hogy az Én és Te, Én és külvilág között önmagunkemelte kínai falat lebontsa. Kétségbeesett kísérlet és mindig hiábavaló. A kísérletezésben a magányos ember tragikuma — vagy tragikomikuma — a legtisztábban fejeződik ki.

4.

Dosztojevszkij egyik mellékalakja röviden és kitünően jellemzi ezeknek a regényeknek légkörét: „*Mindannyian mintha* vasúti állomáson lennénk", mondja az emberekről. Ez a néhány szó valami rendkívül lényegeset fejez ki.

Elsősorban: ezeknek az embereknek minden helyzet átmeneti. Állomáson álldogálunk, s várjuk a vonat indulását. A pályaudvar természetszerüen nem otthon, s a vonat szükségképpen csak átmenet. Ez a kép Dosztojevszkij embereinek életérzését csak általánosan fejezi ki. A fegyházban írt „Emlékiratai"-ban Dosztojevszkij megjegyzi, hogy a húsz évre elítéltek is tovatünőnek, átmenetinek érzékelik fegyházi tartózkodásukat. Sztrahovhoz, a kritikushoz intézett levelében „A játékos" című regényét, melynek megírását akkor tervezte, fegyházbeli emlékeivel hasonlítja össze; ugyanazt a hatást akarja elérni ott, amelyet itt elöidézett. A játékos élete (ez is szimbolikus jelenség Dosztojevszkij és világa számára) nem a tulajdonképpeni élet, hanem csak készülödés az eljövendöre, az igazira. Az emberek tulajdonképpen nem a jelenben élnek, hanem a döntö, nagy fordulatra való feszült várakozásban. Ám, ha ez a változás — rendszerint a kísérlet következtében — megtörténik, a lelkiélet szerkezetében akkor sem áll be lényeges módosulás. Az egyik álom a valóság érintésére szétszakad, megsemmisül, és új álom keletkezik a várva-várt fordulatból. Az egyik vonat elhagyta a pályaudvart, várjuk a következöt, de a pályaudvar marad: átmeneti állapot.

Maga Dosztojevszkij teljesen tudatában van annak, hogy egy ilyen világ adekvát ábrázolása müvészi szempontból gyökeresen szembeállítja öt a mult és saját kora müvészetével. „A siheder" című regény végén ki is fejezi ezt a meggyözödését egy levélben, melyben höse feljegyzéseiről mond bírálatot. Tisztán látja, hogy egy ilyen világban nem uralkodhat a „Karenina Anna" szépsége. De mikor saját ábrázolási módszere

jogosságáért harcol, akkor ez legkevésbbé sem tisztán esztétikai kérdés számára. Éppen ellenkezőleg. Úgy véli, hogy a Tolsztoj-regények szépsége (Dosztojevszkij nem nevezi meg őket, de a rájuk való célzás világos) valójában a multé, nem a jelené, s hogy azok lényegükben már történelmi regények. S az esztétikai ellentét mögött lappangó társadalmi kritikát olymódon emeli ki, hogy a család, melynek sorsát a fiatal Dolgorukij feljegyzéseiben leírja, nem normális, hanem csak egy „esetleges" család. A szépség és az új realizmus ellentéte mögött, a levélíró felfogása szerint, a társadalom szerkezetének változása feszül.

Mert a család itt valóban csak egy sejtje a társadalomnak. A család esetlegessége, nem normális volta, egyrészt az egyes emberek lelkivilágában mutatkozik — a mai kor értékesebb emberei csaknem mind lelkibetegek, mondja ugyanannak a regénynek egyik alakja — másrészt a család minden ziláltsága csak az egész társadalom mélyreható átformálódásának legszembetünőbb megnyilvánulása.

Azzal, hogy Dosztojevszkij mindezt meglátja és formába önti, a modern kapitalista nagyváros első és legkiválóbb írójává válik. A nagyvárosok élete természetesen előtte is megjelent már az irodalomban. Defoe „Moll Flanders"-e a XVIII. századból, mesterműve a nagyvárosi költészetnek. Dickensnél különösen megtaláljuk a speciális nagyvárosi magány költői ábrázolását; Dosztojevszkij elragadtatva dícséri és szereti ezért Dickenst. Balzac a Párizsról rajzolt képbe belevetíti az új, a korabeli pokol dantei köreit.

Mindez igaz és még sok más művet felsorolhatnánk. De mégis, Dosztojevszkij volt az első, aki — mindazideig egyedülálló művészettel — meghatározta a lelki elferdülés tüneteit, melyeket a modern nagyvárosi élet társadalmi téren szükségképpen kivált. Dosztojevszkij korában Pétervár még az akkori London vagy New York értelmében véve nem volt modern nagyváros. De Dosztojevszkij lángelméje éppen abban nyilatkozik meg, hogy alig keletkező csíráiban felismeri és formába is önti a közelgő társadalmi, erkölcsi és lélektani változások dinamikáját.

Ehhez járul, hogy Dosztojevszkij nemcsak leírásra és elemzésre — hogy a divatos agnoszticizmus kifejezésével éljünk: — nem puszta morfológiára szorítkozik. A leírással

és az elemzéssel egyidejüleg genezist, dialektikát és perspektivát is ad.

Döntő jelentőségü a genezis kérdése. Dosztojevszkij emberei lelkialkatát, specifikus létüket a nagyvárosi nyomor különlegességéből látja kisarjadni. Vizsgáljuk meg Dosztojevszkij érett művészi korszakának első nagy regényeit és elbeszéléseit: „A nagyváros homályából"-t, a „Megalázottak és megszomorítottak"-at, a „Bün és bünhödés"-t. Mindegyikben megmutatja, hogy mindazok a problémák, melyeket mostanáig lelki következményeik szempontjából vizsgáltunk: Dosztojevszkij embereinek lelki alkata, erkölcsi eszményeinek eltorzulása a modern nagyvárosi nyomor társadalmi tényéből nönek ki. A nagyvárosi nyomorból születö megalázottság és sértödöttség az alapja beteges individualizmusuknak, beteges vágyakozásuknak, hogy hatalmuk legyen környezetükön.

Dosztojevszkij általában nem kedveli a külsö valóság leírásait; nem tájrajzoló, mint Turgenyev vagy Tolsztoj, egyik is, másik is egyéniségük törvényei szerint. De éppen azért, mert itt, a nagyvárosok nyomorában a lángész tisztánlátásával ismeri fel a bensö élet és a külvilág, a társadalom és a lelki tagozódottság egységét, éppen azért születnek meg — különösen Raszkolnyikovban — a modern nagyváros életének felülmúlhatatlan képei: a hös koporsószerü bútorozott szobája, a fojtogatóan szük rendörségi épület, a nyomornegyed központja, a szénapiac, az utcák és a hidak az éjben.

De Dosztojevszkij sohasem valamilyen miliö specialistája. Müve az egész társadalmat átfogja, lentről egészen a felsö rétegekig, Pétervártól kezdve egészen a vidéki kisvárosokig. Ám — és ez a művészi szemléletmód tökéletesen átvilágítja a felfedezett társadalmi genezist — az elsö, az „ösjelenség" (Urphaenomen) mindíg a pétervári nyomor. Ennek élményét általánosítja költöien Dosztojevszkij az egész társadalomra. Mint ahogy a kisvárosi tragédiákban, a „Démonok"-ban és a „Karamazov testvérek"-ben, a Pétervárott élö Sztavrogin és Iván az irányadók, ugyanúgy az egész társadalom felépítésében az a lényeges, ami lentről, a nyomorból jött.

Már Balzac felismerte és megformálta a mélységes lelki párhuzamosságot „fent" és „lent" között, s egyidejüleg tisztán látta azt is, hogy a társadalmilag alacsony szinten álló világ

kifejezési formái nagy előnyökkel rendelkeznek a felső rétegekével szemben.

De Dosztojevszkijnél többről van szó, mint a művészi kifejezés kérdéséről. A pétervári nyomor — különösen a fiatal értelmiség nyomora — a legtisztább, a klasszikus megjelenési formája az ő „ősjelenségé"-nek: annak, hogy az egyes emberek elszakadtak a népi élet széles folyamától. Dosztojevszkij, ahogy fentebb vázoltuk, ebben látja minden lelki és erkölcsi eltorzulás végső és döntő társadalmi okát. Ugyanezeket az eltorzulásokat a felsőbb rétegeknél is megfigyelhetjük. De itt inkább csak a lelki következmény látható, amott azonban a társadalmi-pszichikai keletkezési folyamat mutatkozik szembetűnőbben. Fent ennek a lelki tagozódottságnak történelmi, a múlttal való összefüggése felismerhetővé válik. Gorkij éleslátással ismeri fel Karamazov Iványban a tettektől irtózó nemesember, Oblomov utódját. Ezzel szemben lent a lázadás eleme az úr s ez a jövő felé mutat.

A magányossá vált egyénnek ez az elszakadása a néptől döntően fontos témája a világirodalomnak a XIX. század második felében. Állítva vagy tagadva, líraian idealizálva vagy szatirikusan eltorzítva, ez a típus uralkodik ez időszak nyugati irodalmában. De még a legnagyobbaknál, Flaubertnél és Ibsennél is inkább a lelki és erkölcsi következmények jelennek meg, semmint a társadalmi alap. Csak Oroszországban, Tolsztoj és Dosztojevszkij műveiben vetődik fel ez a probléma teljes mélységében és nagyságában. Tolsztoj hőseit, kik a néppel való kapcsolatukat s ezzel együtt eszményeik objektivitását, erkölcsi zsinórmértékét, lelki gerincüket is elvesztették, szembehelyezi a látszólag mozdulatlan, de valójában mélységes átalakulásban lévő paraszttömeggel, melynek lassan éledő, ellentétekkel teli átmenete a társadalmi aktivitásba Oroszország demokratikus megújhodásának olyan fontos tényezője lett.

Dosztojevszkij a régi Oroszország felbomlásának s a csírázó újjászületésnek folyamatát elsősorban a nagyvárosi nyomor környezetében, Pétervár „megalázottjai és megszomorítottjai" között vizsgálja. A régi, népi élettől való szándékmentes elszakadásuk, ami csak később vált ideológiává, akarássá és tetté, az ő — ideiglenes — képtelenségük, hogy a még

célért és irányért viaskodó népmozgalomhoz csatlakozzanak — ez Dosztojevszkij számára az „ősjelenség".

Csakis ez a szemléletmód helyezheti Dosztojevszkij műveiben a felső réteg néptől való elszakadását a kellő megvilágításba. Ez, más hangsúllyal, de lényegében rokon a tétlenségnek, a munka nélküli életnek s a lélek ezáltal keletkező tragikus vagy groteszk, többnyire tragikomikus, torzító magányának a képével Tolsztojnál. Akár Szvidrigaljov, Sztavrogin vagy Verszilov, akár Hohlakova Liza, Jepancsin Aglaja vagy Filippovna Nasztasa: reménytelen magányuk alapvető oka Dosztojevszkijnél mindig dologtalan vagy legjobb esetben értelem nélkül tevékeny életük.

5.

Ez a plebejus-vonás különbözteti meg Dosztojevszkijt olyan élesen a vele párhuzamos nyugati irodalmi irányoktól: a költői pszichologizmus különböző irányaitól, melyek részint egyidejűleg keletkeztek, részint az ő hatása alatt jutottak el egy bizonyos fejlődési fokra.

Nyugaton az irodalomnak ez a fordulata, melyet Franciaországban Edmond de Goncourt készített elő, Bourget, Huysmans és mások segítettek megérlelni, elsősorban is elfordul a naturalizmus úgysem túlságosan erős plebejusi irányától. Goncourt egyenesen a felső társadalmi osztályok művészi meghódításának tekinti ezt, míg a naturalizmus túlnyomóan az alsóbb osztályokkal foglalkozott. Az irodalmi pszichologizmus irányának képviselőiben — egészen Proustig — ez az arisztokratikus-nagyvilági vonás egyre erősebben bontakozik ki.

A belső élet kultusza a felső társadalmi osztályok kiváltságának tűnik, ellentétben az alsóbb osztályok vad, földhözkötött, ösztönös összetűzéseivel, melyeket a naturalizmus az öröklés és környezet tanával igyekezett művészien kifejezni. Ezzel ez a kultusz kettős nyomatékot nyer. Egyrészt önmagában tetszeleg, hiú, a saját képét tükrözi azokban az esetekben is, mikor egyéni módon tragikus sorsokhoz vezet. Másrészt határozottan konzervatív, mert a nagyvárosi magányosok lelki és erkölcsi gerinctelenségével szemben, amit e tanulmányban vázoltunk, a nyugati írók legnagyobb része csak a régi szellemi hatalmak, elsősorban a katolikus egyház tekintélyét tudja

odaállítani, mint olyan erőt, mely a tétován bolyongó lelkeknek megnyugvást tud adni.

Dosztojevszkij publicista feleletei — regényeiben is — érintkeznek ezekkel a világirodalmi áramlatokkal, mert hiszen ő az ortodox egyházhoz fordul. De az ő költői kérdésfelvetéseinek helyessége és mélysége messze túlvezet e szük látókör határain, őt magát a párhuzamos nyugati jelenségekkel élesen szembeállítja.

Elsősorban is Dosztojevszkij világából teljesen hiányzik a nagyvilági és szkeptikus tetszelgésnek, hiú öntükrözödésnek, s a magányunkkal és kétségbeesésünkkel folytatott önző játéknak még csak a nyoma is. „Mi mindig játszunk, s aki tudja, okos", — mondja Schnitzler, s ezzel kifejezi az elképzelhető legmélyebb ellentétet az ő s a Dosztojevszkij alakjainak világa között. Mert az ő kétségbeesésük nem füszere egyébként unalmas, henye életüknek, hanem kétségbeesés, a szó valódi, szószerinti értelmében; kétségbeesett döngetése és feszegetése a zárt kapuknak, kétségbeesett, hiábavaló küzdelem az élet elveszett vagy elveszéssel fenyegető értelméért.

Mivel ez a kétségbeesés valódi, azért egyben a mértéktelenség elve is, s ez ismét csak ellentétben van a legtöbb nyugati író szkeptikus, nagyvilági, csiszolt formáival. Dosztojevszkij széttör minden szép vagy nem szép, valódi vagy hamis formát, mert a kétségbeesett ember már nem tudja ezeket a formákat az általa keresett végső lelki tartalom adekvát kifejezésének tekinteni. Minden korlát, melyet a társadalmi konvenció az emberek közti érintkezésben felállított, összetörik, hogy az emberek között csak a végletekig vitt, a szemérmetlenséggel határos tökéletes őszinteség uralkodjék. S a borzadás az emberi magánytól éppen azért tör itt ellenállhatatlan költői erővel mindenen keresztül, mert ezek a kíméletlen rombolások sem tudják megszüntetni.

Továbbá: a publicista Dosztojevszkij szeretne megnyugtatóan, konzervatív értelemben szólani, de szavainak emberi tartalma, tempója és ritmusa fellázad, s ezért állandó ellentétben van végső politikai és társadalmi szándékaival.

Ennek a két iránynak küzdelme Dosztojevszkij lelkében igen különböző eredményeket érlel. Gyakran a politikai publicista Dosztojevszkij győz az író felett: alakjainak természetes, viziójától, nem pedig akaratától vezetett, tudatos céljaitól füg-

getlen dinamikáját elnyomja és politikai meggyőződései szerint igazítja. Ilyen esetekben Dosztojevszkij alkotásait illetően helytálló Gorkij éles bírálata: megrágalmazza saját alakjait.

Am az eredmény gyakran éppen ellentétes. Az alakok függetlenítik magukat alkotójuktól és végigélik saját életüket a bennük lévő lényeg legvégső következményéig, s életfejlődésük, világszemléleti küzdelmük dialektikája egészen más irányú, mint a publicista Dosztojevszkij célkitüzései. A költőileg helyes kérdésfeltevés diadalmaskodik a politikai szándékon, az író társadalmi feleletein.

Csak itt tünik igazán szembe, milyen mélyek és igazak azok a kérdések, melyeket Dosztojevszkij felvet. Lázadást jelentenek az embereknek a modern fejlödés által kitermelt erkölcsi és lelki eltorzulásával szemben. Dosztojevszkij alakjai rettenthetetlenül járják végig az önmarcangolásnak társadalmilag szükséges útját, s ahogy felbomlanak, ahogy önmagukat kivégzik, az a leglángolóbb tiltakozás, mely a kor életének rendje ellen elhangozhatott.

Dosztojevszkij alakjainak kísérletezése ilymódon új megvilágításba kerül: kétségbeesett próbálkozás ez, hogy átjussanak a lelket elnyomorító, az életet darabokra törő, pusztító, erőszakos korlátokon. Az átjutás helyes irányát az alkotó Dosztojevszkij sem ismeri, nem is ismerheti; a publicista és bölcselő Dosztojevszkij pedig rossz irányba mutat. De hogy a korlátokon való átjutás kérdése minden valódi lelki megmozdulásnál felmerül, az a jövő felé utal, az az emberiség törhetetlen hatalmát mutatja; az emberiségét, mely fél- és hamis megoldásokkal nem tud és nem akar megelégedni.

Dosztojevszkij minden igazi alakja átlépi ezeket a korlátokat, akkor is, ha elpusztul. Hogy Raszkolnyikov és Szonja sorsszerüen vonzzák egymást, az csak látszólag a teljes ellentétek vonzása. Az ellentétesség mögött mély rokonság lappang. Raszkolnyikov joggal mondja Szonjának, hogy korlátnélküli áldozatkészségében, önzetlen jóságában, mely odáig vezette, hogy családja eltartása érdekében prostituált lett, éppenúgy átlépte a korlátokat, mint mikor ő az uzsorás vénasszonyt meggyilkolta. Csakhogy — füzi hozzá az alkotó Dosztojevszkij — a korlátoknak ez az átlépése Szonjánál valódibb, emberibb, közvetlenebb, plebejusabb, mint Raszkolnyikovnál.

Itt van a fényforrás elrejtve és nem ott, ahol a publicista

Dosztojevszkij látni véli. A sötétség a modern polgári kor magánya. „Azt mondják — így szól Dosztojevszkij egyik kétségbeesett regényalakja —, hogy a jóllakott nem értheti meg az éhezőt, de én most már látom, Vanya, hogy az éhező sem érti az éhezőt." Ebben a sötétségben — úgy látszik — nincs fénysugár. Amit Dosztojevszkij világosságnak vél, az lidércfény.

Az utak, melyeket Dosztojevszkij alakjainak ajánl, járhatatlanok. Mint alkotó, ő maga is érzi ezt a mély problematikát. Hitet hirdet, de valójában — mint emberalkotó — maga sem hisz abban, hogy korának emberei az ő elképzelése szerint tudjanak hinni. Éppen ateistáiban van meg a gondolatok valódi mélysége, a keresés valódi áhitata.

A keresztény áldozatosság útját hirdeti. De első, nagy, pozitív alakja, Miskin herceg a „Félkegyelmű"-ben, alapvetően nem-egyetemes érvényű, patologikus alak, hiszen főként betegsége miatt képtelen a belsőleg leküzdendő önzésre a szerelemben is. Az önzés leküzdésének nagy kérdése — melyre Miskin herceg alakja adná a szemléltető feleletet — e miatt a patologikus alap miatt az alkotásban még csak mint kérdés sem tehető fel konkréten. Csak mellesleg jegyezzük meg, hogy Miskin herceg határtalan részvéte legalább annyi tragédiát okoz, mint Raszkolnyikov komor, individualista pátosza.

S mikor Dosztojevszkij pályája végén Karamazov Aljosában egészséges, pozitív alakot akar teremteni, szüntelen a legszélsőségesebb végletek között mozgatja. Az előttünk lévő befejezett regényben Aljosa valójában Miskin herceg egészségtől duzzadó ellenképének, a Dosztojevszkij-féle szentnek tűnik. Ám ez a regény éppen a főhős szempontjából csak kezdet, ifjúságának története. Csakhogy tudunk egyet s mást Dosztojevszkij terveiről a folytatással kapcsolatban. Maikovhoz, a költőhöz intézett egyik levelében azt írja: „A hős élete folyamán hol ateista, hol hívő, hol fanatikus és szektárius, végül is legújabban ateista lesz." Ez a levél teljesen megerősíti Szuvorin első pillanatban megdöbbentőnek tűnő visszaemlékezését egy Dosztojevszkijjel folytatott beszélgetésre. Szuvorin elbeszéli, hogy: „Hőse a megfelelő időpontban politikai büntettet fog elkövetni és kivégzik; az igazságot szomjazza, s keresés közben egész természetes módon forradalmár lett." Hogy vajjon megvalósította volna-e és mennyire valósította volna meg Doszto-

jevszkij Aljosa alakjának ilyenirányú fejlesztését, azt természetesen nem tudhatjuk. De rendkívül jellemző, hogy kedvenc hőse benső dinamikájának ebbe az irányba kellett lendülnie.

Így hát a világ, melyet Dosztojevszkij teremtett, politikai eszményeit kaotikusan összezavarja. De éppen ez a káosz a nagy Dosztojevszkijben, ez az ő hatalmas tiltakozása mindaz ellen, ami hamis és pusztító a modern polgári társadalomban. Nem hiába bukkan fel többízben regényeiben az emlékezés Claude Lorrain drezdai képére, az „Acis és Galatea"-ra. Hősei „aranykor"-nak nevezik ezt a képet, s legmélyről fakadó vágyakozásuk legerősebb szimbolumaként írják le.

Az aranykor: igaz, harmonikus kapcsolat igaz és harmonikus emberek között. Dosztojevszkij alakjai tudják, hogy az ő jelenükben ez csak álom, de nem bírnak és nem is akarnak elszakadni ettől az álomtól. Akkor sem bírnak, mikor sok tettük, legtöbb érzésük éles ellentétben áll ezzel az álommal. Ez az álom a valódi magva, igazi aranytartalma Dosztojevszkij utópiáinak: világállapot, melyben az emberek megismerhetik és szerethetik egymást, melyben kultúra és civilizáció nem fogja az ember lelki fejlődését akadályozni.

Dosztojevszkij alakjainak ösztönös, vad és vak lázadása ennek az aranykornak nevében történik, és — akármi legyen is a lelki kísérlet tartalma — öntudatlanul mindig erre az aranykorra utal. Ez a lázadás a költőien nagy, a történelmi szempontból progresszív Dosztojevszkijben; itt valóban fény világít a pétervári nyomor sötétjében, fény, mely az emberiség jövőjének útjait világítja meg.

1943

TOLSZTOJ

TOLSZTOJ ÉS A REALIZMUS FEJLŐDÉSE

„A forradalom előkészítésének kora a jobbágytartók-elnyomta országban, Tolsztoj zsenális ábrázolóereje következtében, az egész emberiség művészi fejlődésében egy lépést jelentett előre."

Lenin

Tolsztoj müveinek lenini értékelése alapjául szolgál minden vizsgálatnak, melynek feladata Tolsztoj helyét a világirodalomban, s jelentőségét a realizmus fejlődésében megállapítani. Mint a marxizmus módszertani és történeti alkalmazásának egyéb fontos kérdéseiben, úgy ebben a kérdésben sem értették meg hosszú ideig a lenini nézet egész mélységét. Tolsztoj világhíre, az a nagy jelentőség, mellyel a munkásmozgalom számára az 1905-ös forradalom előtti és utáni korszakban bírt, azzal járt, hogy a II. Internacionále csaknem valamennyi kritikusának többé-kevésbbé behatóan kellett foglalkoznia vele. De ezek az írások Leninétől gyökeresen eltérő irányvonalúak. Akkor vagy sehogy, vagy csak igen kevéssé értették meg azokat a komplikált társadalmi történéseket, amelyeket Tolsztoj müvei tükröznek. S a tolsztoji müvészet szociális alapjának hiányos feltárása az író felületes, néha egészen ferde s az igazságot eltorzító müvészi értékelését eredményezi.

Lenin Tolsztojt „az orosz forradalom tükrének" nevezi. S ehhez a megállapításhoz hozzáfüzi, hogy sokan ezt első látásra különösnek ítélik. „Csak nem nevezhető tükörnek az, ami szemmelláthatóan helytelenül tükrözi vissza a jelenségeket?"[1] De Lenin itt is, mint mindenütt, nem áll meg az ellentmondásnál, melyet az élet jelenségei első pillantásra nyujtanak, hanem mélyebbre ás, le a gyökérig, s megmutatja, hogy az ellentmondás, éppen ellentmondó voltában, szükségszerü és adekvát kifejezési formája a forradalmi fejlődési folyamat gazdagságá-

[1] *Lenin.* Az irodalomról. 63. old.

nak és bonyolultságának. Lenin az ellentmondást Tolsztoj nézeteiben és ábrázolásaiban, a világtörténelmi nagyság és a gyermekes együgyüség szétválaszthatatlan keverékében egységnek látja, mint gondolati és művészi tükröződését a parasztmozgalom nagyságának és gyengéinek az 1861-es reform után, az 1905-ös forradalom előtt. Ebből a szempontból kiindulva Lenin megérti, mily mesteri módon ábrázolja Tolsztoj ennek az egész kornak néhány legjelentékenyebb vonását, s milyen művészettel rajzolta meg a földbirtokost és a parasztot egyaránt. S Lenin igen kézzelfoghatóan azt is megmutatja, hogy az a jelentös, találó és gyülölködö kritika, amelyet Tolsztoj e kor orosz társadalma felett gyakorol, a „patriarchális", naiv paraszt álláspontjáról gyakorolt kritika. Tolsztoj, Lenin szerint, az orosz nép milliós tömegeinek azt a hangulatát fejezi ki, amely a mai élet urait *már* gyülöli, de *még* nem jutott el az ellenük folytatandó tudatos, következetes, könyörtelen harcig.

Csak ez az álláspont tette Lenin számára lehetségessé, hogy Tolsztojban világtörténelmi jelentöségü művészt lásson. Maxim Gorkij visszaemlékezik rá, miként értékelte Lenin Tolsztojt:

„— Micsoda kolosszus, mi? Micsoda hatalmas ember! Ez aztán a művész, öregem... És tudja-e, mi még a bámulatos? Eddig a grófig igazi muzsik nem szerepelt az irodalomban.

Azután félig behúnyt szemmel nézett rám és azt kérdezte:

— Kit lehet egész Európában melléje állítani?

Maga felelte:

— Senkit"[2].

A II. Internacionále legismertebb teoretikusai azért ítélik meg hamisan Tolsztojt, mert a parasztság lázongásának forradalmi jelentöségét egyáltalán nem értik. Minthogy Tolsztoj művészi tevékenységének magvát, legalapját nem fogják fel, a felület közvetlen jelenségeibe, Tolsztoj közvetlen tematikájába kellett kapaszkodniok. S mert ugyanekkor nem ismerték el azt a hamis univerzalitást sem, amelyet az orosz és az európai polgárság Tolsztoj *egész működésére* ráaggatott, az a ferde helyzet állott elö, hogy a tolsztoji *művészet* univerzális, átfogó

[2] Ugyanott, 224. old.

jellegét is tagadásba vették. Ha például Plehanov fölveti a kérdést, hogy „honnan" és „meddig" ismerhetik el Tolsztojt a haladás képviselői, akkor, természetesen, Tolsztoj társadalomkritikai tevékenységére helyezi a súlyt. Ennek a tevékenységnek az értékelése azonban, az alapellentétnek megfelelően, szöges ellentétben áll Lenin felfogásával. A dolgozó nép haladó képviselői, mondja Plehanov, „Tolsztojban mindenekelőtt az írót becsülik, aki, ha nem is értette meg a társadalmi viszonyok átépítését célzó harcot, s ha teljességgel közömbös maradt is az iránt, mégis érezte, hogy a mostani társadalmi rend nem kielégítő. S legföképpen azt az írót becsülik benne, aki hatalmas művészi tehetségét arra használta, hogy ezt a ki-nemelégítőt szemmelláthatóan, *ámbár csak epizódszerűen*, ábrázolja." (Kiemelés tőlem. L. Gy.)

A tolsztoji művészet lényegének ugyanily hamis megítélését látjuk Rosa Luxemburgnál és Franz Mehringnél is.

Plehanov a maga nézetével a háborúelőtti szociáldemokrácia balszárnyának és centrumának megadta az elméleti és történelmi alapot Tolsztoj felfogásához. Különösen Rosa Luxemburgra volt erős hatással, de még az esztétikai kérdésekben igen finoman érző s gyakran teljesen önálló Mehring sem tud teljesen szabadulni ezektől a balítéletektől, s nem tud eljutni Tolsztoj történelmi jelentőségének lenini megértéséhez. Mehringnél legalább némi jelei vannak ennek. Mehring felismeri, hogy a „Sötétség hatalma" azért kelt olyan sajátságos benyomást, mert az orosz életet a valósághoz híven ábrázolja. Mehring látja, mi a „Háború és béke"-ben igazán népi: „A kor, amelyben az orosz nemzet megteremtette önmagát. Mert az orosz nemzetet nem a cár teremtette vagy a generálisai, vagy a miniszterei, vagy általában, az uralkodó osztályok. Ezek mind jelentéktelen, közömbös, mellékes figurák, akik semmit sem hoznak létre, vagy csak szerencsétlenséget okoznak, ha saját szakállukra cselekszenek, akik nagyot csak mint a titokzatosan, ellenállhatatlanul működő népi erő eszközei alkotnak." De az ilyen megjegyzések Mehringnél is ritkák s ő Tolsztojt általában a plehanovi vonalon értékeli.

Nem szabad egyszerűen napirendre térni a II. Internacionále korszakának hamis Tolsztoj-felfogása felett. Mert lényegében később is fölmerült: a vulgárszociológiában. Így például V. M. Fritsche, a hosszú ideig befolyásos orosz irodalomtör-

ténész, Lenin Tolsztoj-kritikája elé írt előszavában Tolsztojt „szubjektív művésznek" mondja. Fritsche a polgári kritikával egy követ fújva azt a nézetet vallja, hogy Tolsztoj igazán meggyőzően csak a saját osztályát, a nemességet tudja ábrázolni. De nemcsak tárgyában korlátozódik a nemességre, hanem „szemmelláthatóan idealizálja is az ábrázolt jelenségeket, nem minden oldalról, nem objektíven, hanem tendenciózusan világítja meg azokat". Hogyha Tolsztojnak ez volt az ábrázoló módszere — mint ahogy Fritsche megpróbálja bebizonyítani —, akkor hogyan lehetett Tolsztojból nagy realista, nem pedig útszéli, bár igen lehetséges dics-énekese az orosz nemességnek? — Ez a vulgárszociológia titka.

Ha tehát meg akarjuk ejteni Tolsztoj világirodalmi jelentőségének elemzését, akkor nemcsak a művészetéről elterjedt hazug legendákat kell félretolnunk, hanem végeznünk kell a vulgárszociológia összes nézeteivel is s analízisünk alapjává az egyetlen helyes, a lenini álláspontot kell megtennünk. Lenin véleményén kívül Tolsztoj megértéséhez csak az orosz forradalmi-demokrata kritika felfogása visz bennünket közelebb. Ezért a következőkben többízben fogunk Csernisevszkij Tolsztoj-értelmezésével is találkozni.

1.

Az a lépés előre, amelyet Tolsztoj életműve a világirodalomban jelent: a nagy realizmus továbbfejlesztése. Ez azonban igen sajátságos körülmények között történt. Tolsztoj a XVIII. és XIX. század nagy európai realizmusának tradícióit, Fielding és Defoe, Balzac és Stendhal hagyományait továbbfejleszti ugyan, de olyan időben, amelyben már a nagy realizmus Európában elvirágzott, amikor egész Európában már a nagy realizmust visszaszorító irodalmi irányok váltak uralkodókká. Tolsztoj irodalmi működésével tehát — világirodalmi méretekben — az ár ellen úszott, a nagy realizmus hanyatlásának árja ellen.

De Tolsztoj világirodalmi helyzetének sajátossága ebben még nem merül ki. Sőt egyenesen megtévesztő lenne ezt az ellentétet mereven és egyenesvonalúan végigvinni s Tolsztoj helyét kora világirodalmában úgy kijelölni, mintha Tolsztoj

saját kora valamennyi irányát és íróját elvetette és makacsul a nagy realizmus hagyományaihoz ragaszkodott volna.

Mindenekelőtt: Tolsztoj nem művészi és stílusbeli folytatója a nagy realizmus tradícióinak. Nem óhajtjuk itt felvonultatni ítéleteit a régibb és újabb realisták felett; ezek az ítéletek sokszor ellentmondók és — mint a legtöbb nagy író ítéletei — egy-egy munkaperiódus konkrét szükségletei szerint változnak. Kortársai kicsinyes naturalizmusa ellen persze Tolsztoj mindig egészséges és haragos megvetést tanúsított. Gorkijjal beszélgetve, Balzacot, Stendhalt és Flaubert-t Franciaország legjelentősebb íróinak mondja (s nem tesz megszorítást Flaubert-rel szemben, mint ahogy igenis tesz Maupassant-t illetően), ellenben ugyanabban a beszélgetésben a Goncourt-okat pojácáknak nevezi. Maupassant művéhez írt korábbi előszavában szintén nem látjuk a maupassant-i realizmus egyes hanyatlási tendenciáinak következetes elvi bírálatát.

A régi nagy realisták közvetlen stílusbeli befolyásai Tolsztojra nem mutathatók ki. Tolsztoj realizmusának elvei *objektíve* jelentik a nagy realizmus továbbvitelét, *szubjektíve* azonban spontánul saját kora, saját országa ábrázolási problémáiból nőttek ki, állásfoglalásából kora nagy problémájával szemben: mi volt a falusi kizsákmányoltak viszonya kizsákmányolóikhoz? A tolsztoji stílus kialakulására természetesen nagy befolyással volt a régi realisták tanulmányozása. De helytelen volna megkísérelni a nagy realizmus tolsztoji stílusát, egyenesen, művészi és irodalmi vonalon, a nagy régi realisták stílusából levezetni.

Tolsztoj mindig eredetien, időszerűen fejlesztette tovább a régi realizmus hagyományait, sohasem mint epigon. Tolsztoj mindig meröben korszerű éspedig nemcsak tartalmilag, nemcsak a müveiben ábrázolt társadalmi problémákban és alakokban, hanem egyszersmind művészi értelemben is. Ennek következtében sok közös vonás adódik az ő és európai kortársai művészi ábrázolásmódja között. De érdekes és fontos ebben a közösségben az, hogy azok a művészi vonások, amelyek az európai realizmus hanyatlásának tünetei voltak, s melyek e hanyatlást Európában meggyorsították s az irodalmi formák — a regény, a novella, a dráma — bomlásához hozzájárultak, Tolsztojnál, irodalmi kérdésföltevésének alapjával kapcso-

latosan, eredetiek és az épülő nagy forma elemeivé válnak. Olyan formáévá, mely a nagy realizmus tradícióit különös módon továbbviszi, mely az egész világirodalom nagy realizmusának egyik csúcspontját jelenti.

Ha Tolsztoj müveit világirodalmi szempontból elemezzük, akkor a tolsztoji stílus sajátosságának, irodalmi helyzete különösségének kell az analízis kiindulópontjául szolgálnia.

E különösség nélkül Tolsztoj müveinek világsikere nem érthető. Mert mindig szem elött kell tartani, hogy Tolsztoj mint *sajátosan modern* író érte el e sikert, éspedig mint olyan író, aki tartalmilag és formailag is modernnek számított. Világsikere volt — körülbelül a XIX. század hetvenes éveitől fogva — abban az irodalmi világban, amaz olvasóközönség elött, amelynek emlékezetében a 48 elötti európai irodalom hagyományai egyre jobban elhalványultak, söt amely ezt a tradíciót többnyire kimondottan és élesen ellenezte. (Stendhal sikere ebben a korban részben félreértésen, részben hamisításon alapszik; megpróbálták Stendhalból a szubjektív pszichologizmus elöfutárát csinálni.) Zola például Balzac és Stendhal állítólag romantikus elemeit elutasítja, éppen azt kritizálta bennük, amivel a hétköznap átlagán túlmentek, vagyis: amiben nagy realisták voltak. S Flaubert-ben és különösen a „Madame Bovary"-ban annak a kiteljesedését látja, amit Balzacban értékesnek és jövöbemutatónak tart. A naturalizmus kisebb irodalmi és kritikai képvi-elöinél (és a naturalizmusra következö irányok híveinél) ez az elfordulás a nagy realizmus hagyományaitól még határozottabb, mint Zolánál.

Ebben a környezetben következik hát be Tolsztoj világsikere. S azt az artisztikus lelkesedést, amelyet Tolsztoj müvei a naturalizmus és a késöbbi irodalmi irányzatok táborában keltettek, nem szabad lebecsülni. Természetesen Tolsztoj világsikere sem kizárólag, sem elsösorban nem ezen a lelkesedésen alapul. De, másfelöl, ilyen tartós nemzetközi siker, mely mind a mai napig tart, nem következhetett volna be, ha a különböző irodalmi irányok hívei Tolsztoj müvében értékes érintkezési pontokat nem találtak volna, vagy nem véltek volna találni. A különféle naturalista „szabadszínpadok" Németországban, Franciaországban, Angliában legelsöül a „Sötétség hatalmá"-t játszották, mint a naturalista dráma vélt mintaképét. S nem sokkal azután Maeterlinck hivatkozik „új" drámai stílusának

elméleti megokolásaként Ibsen „Kísértetek"-jére s a tolsztoji „Sötétség hatalmá"-ra.

S ez így ment tovább, napjainkig. (Tolsztoj e hatásának vázlatos történetét az olvasó megtalálja e könyv utolsó dolgozatában.)

2.

Bármily sajátságos volt is Tolsztoj hatása Európára, itt mégsem elszigetelt jelenségről van szó. Tolsztoj beáradása a világirodalomba ugyanakkor történik, amikor az orosz és a skandináv irodalom példátlan gyorsasággal vezetőszerepre tesz szert az európai irodalomban. Eladdig a XIX. század nagy világirodalmi áramlatai a vezető nyugati országokból, Angliából, Francia- és Németországból indultak ki.

Más nemzetek írói csak elvétve tünnek fel a világirodalom láthatárán. A XIX. század 70-es, 80-as éveiben ez a helyzet egyszerre megváltozik. Igaz, mielőtt még az orosz irodalom egészen érvényesült volna, Turgenyev hírneve a német és a francia irodalomban már elterjedt. De Turgenyev hatását egyrészt nem lehet Tolsztojéval és Dosztojevszkijével összehasonlítani, másrészt Turgenyev művészetének főleg azokkal a vonásaival hatott, amelyek csakugyan némi rokonságban voltak az akkori francia realizmussal. Ellenben Tolsztojnál és az ugyanakkor világhírre jutó skandináv íróknál, elsősorban Ibsennél, tárgykörük és alkotásmódjuk idegenszerűsége is nagy szerepet játszott. Engels Paul Ernsthez intézett, Ibsenről szóló levelében kiemeli:

„... Norvégia az utolsó húsz évben olyan irodalmi fellendülést ért meg, amilyennel vele egyidejűleg Oroszországon kívül egyetlen más ország sem dicsekedhet... ezek az emberek sokkal többet tesznek másoknál és bélyegüket más irodalmakra is rányomják, nem utolsó sorban a németre is."[3]

Ha ki is emeltük az idegenszerűség mozzanatát, ne tévesszük ezt össze az imperialista korszakban fellépő dekadens exotikum-vadászattal. A középkori misztériumok, a négerszobrászat, a kínai színház kultusza a realizmus teljes felbomlásának jelei; a polgári írók — néhány jelentékeny humanista kivé-

[3] *Marx—Engels.* Művészetről, irodalomról. 55. old.

telével — a valóságos élet problémáit mégcsak megközelíteni is képtelenek.

Az orosz és a skandináv irodalom hatása ellenben a polgári realizmus válsága idején kezdődik. A naturalizmus szétrombolja ugyan a nagy realizmus művészi alapjait, de a rombolók közül a legnagyobbak — gondoljunk Flaubert-re, Zolára, Maupassant-ra — még tudják, mi a nagy művészet s egyes műveikben, vagy műveik egy-egy részletében el is érik ezt a színvonalat.

És ugyanígy áll a dolog olvasóikkal és híveikkel is.

Az orosz és a skandináv irodalom hatása a legszorosabban összefügg azzal, hogy az olvasó érzi az európai realizmus hanyatlását és vágyik a nagy, időszerű, realista művészetre. Az orosz és skandináv irodalomnak még Tolsztojnál sokkal kisebb íróiban is megvan az a bizonyos „nagy művészet", amely Európában már elveszett: a kompozíció és az alakok erőteljessége, a problémák meglátásának és megoldásának intellektuális színvonala, az általános koncepció merészsége, az állásfoglalás radikalizmusa.

A rendkívül éles kritikájú Flaubert is hangos lelkesedéssel üdvözli Tolsztoj „Háború és béke"-jét. (Csak azokat a részeket bírálja, amelyekben Tolsztoj történelemfilozófiája leplezetlenül lép fel.)

„Köszönöm — írja Turgenyevnek —, hogy ideadta Tolsztoj regényét. Elsőrangú! Micsoda festő és micsoda pszichológus!... Úgy érzem, shakespeare-i magasságú dolgok vannak benne! Olvasás közben az elragadtatástól hangosan felkiáltottam... pedig a regény hosszú!"

Ugyanilyen lelkesedést keltettek ugyanez időben különösen Ibsen drámái, a nyugateurópai értelmiség köreiben.

Flaubert, világnézetéhez híven, lelkesedését kizárólag művészi szempontból nyilvánítja. De az orosz és skandináv irodalom európai hatása, mint már említettük, nemcsak erre a művészi vonalra korlátozódik. Elsősorban az a tény hat, hogy ezeknél az íróknál a nyugateurópai olvasóközönséget foglalkoztató tárgyakhoz hasonlóak merülnek fel, de a problémák megragadása sokkal nagyobbszabású és megoldásuk, ha idegenszerű is, de sokkal radikálisabb. És a legismertebb orosz és skandináv íróknál a mondanivalónak ezzel az időszerűségével sajátos ellentétben áll a csaknem klasszikus forma, amely azon-

ban nem hat akadémikusan elavultnak, ellenkezőleg: tartalom és kifejezésmód legmodernebb problémáival a legbensőbb összefüggésben áll. A tolsztoji nagy regények tisztán epikus jellegéről, amely olyan valószínűtlenül hat, később még beszélni fogunk. De itt, ahol egyelőre e művek európai hatását és még nem magukat a műveket elemezzük, elég ha rámutatunk Ibsen drámáinak szigorú felépítésére és kompozíciójára.

Abban az időben, amikor a dráma egyre jobban miliörajzzá bomlik, Ibsen szigorúan sűrített drámai cselekményeket épít, amelyeknek drámai összefogása az akkori olvasót és nézőt néha az antik drámaírókra emlékeztette (lásd a „Kísértetek"-ről szóló egykorú irodalmat). Abban az időben, amelyben a párbeszéd egyre jobban elvesztette drámai feszültségét és a köznapi beszélgetés fonogramjává fajul, Ibsen olyan dialógust ír, amelynek minden mondata a beszélő jellemének újabb vonásait tárja fel s a cselekményt egy lépéssel előbbreviszi, dialógust, amely mélyebb értelemben élethű és sohasem a köznapi beszélgetés másolata. A radikális nyugateurópai értelmiség széles köreiben ezért az a benyomás keletkezik, hogy az orosz és a skandináv irodalom a jelenkor klasszikus irodalma, vagy legalább is egy elkövetkezendő klasszikus irodalom művészi előfutárja.

Hogy az ibseni dráma — mélyebb értelemben — *mennyire* problematikus, hogy formai tökéletessége csak hiányosan fedi el Ibsen társadalomfelfogásának, s ezért *valóságos* drámai formájának belső ingatagságát, ezt hosszabb elemzés kapcsán külön kellene megvilágítani. Elég, ha megállapítjuk, hogy az ibseni dráma, ha belsőleg mégoly problematikus is, drámai sűrítettség és forma dolgában az akkori nyugateurópai drámai kísérleteknek magasan fölötte áll. A különbség olyan nagy, hogy még olyan írók is, akik az általános európai hanyatlást Ibsennél sokkal nagyobb mértékben mutatják, mégis fölényben vannak feszültségben, koncentrációban, a naturalizmus banalitásának és a formális kísérletezések üres mesterkéltségének leküzdésében. Strindbergnél például határozott naturalista tendenciákat látunk. Strindberg sokkal tovább megy a drámai forma felbontásában, mint Ibsen. Összeütközései, alakjai egyre szubjektívebbekké válnak, sőt átcsapnak a patologikusba. De első drámáiban mégis olyan mértékben van meg a felépítés egyszerűsége, az eszközök takarékossága, a párbeszédek össze-

fogása, hogy hasonlót az akkori német és francia naturalizmus drámaíróinál hiába keresünk.

Az európai irodalmi avantgarde reménye, hogy ez az orosz és skandináv irodalom az európai irodalom föllendülésének hajnalát jelenti, persze tévedésen alapult, a szemléletmód ama hiányosságán, hogy a reménykedők éppúgy saját irodalmuk hanyatlásának, mint Skandinávia és Oroszország sajátos irodalmi fellendülésének társadalmi okaival nem voltak tisztában.

Engels igen világosan látta ennek az irodalmi fejlődésnek sajátosságát s találóan jellemezte is társadalmi alapjának lényeges vonásait. Ennek megfelelően ezt írja Ibsenről Paul Ernstnek:

„És akármilyen hibái vannak is pl. Ibsen drámáinak, elénk tükröznek egy világot, amely bár kis- és középpolgári, de azért teljességgel elüt a némettől, olyan világot, amelyben az embereknek még van jellemük és kezdeményező képességük és ha külföldi fogalmak szerint gyakran furcsán is, de önállóan cselekszenek. Ami engem illet, az ilyesmit szeretem előbb alaposan megismerni, mielőtt ítéletet mondok róla"[4].

Engels kiemeli az orosz és skandináv irodalom európai hatásának lényegét is: abban a korban, amelyben a polgári hétköznapi életből a jellem ereje, a kezdeményezés, az önállóság egyre jobban kivész, amelyben a becsületes írók csak az üres akarnok és a buta áldozat közötti különbséget ábrázolhatják (Maupassant), itt egy olyan világ képe bontakozik ki, amelyben az emberek dühös szenvedéllyel — ha tragikus vagy tragikómikus hasztalansággal is — küzdenek az ellen, hogy a kapitalizmus lealacsonyítsa őket. Az orosz és a skandináv irodalom hősei tehát ugyanazt a harcot vívják, melyet az európai irodalomé; lényegében ugyanazok a társadalmi erők gyűrik le őket. De küzdelmük és vereségük összehasonlíthatatlanul nagyobb arányú, heroikusabb, mint Nyugat-Európa hasonló hőseié. Vessük össze Ibsen Nóráját vagy Alwingnéját a nyugateurópai drámák és regények házassági tragédiáinak hősnőivel, s akkor világos előttünk a különbség, az óriási hatás alapja.

---

[4] *Marx—Engels.* Művészetről, irodalomról. 56. old.

Ezekután nem nehéz e hatásnak társadalmi gyökereit felfedni.

Az európai burzsoázia ideológiája a 48-as forradalom, a júniusi fölkelés és különösen a párizsi kommün után az *apologetika* korába lépett. A német és az olasz nemzeti egység megteremtésével a polgári forradalom döntő feladatai Nyugat-Európa *nagy* országai számára egy időre megoldódtak. Persze jellemző, hogy ez a megoldás Németországban is, Itáliában is már nem-forradalmi, sőt egyenesen reakciós irányban történt. A burzsoázia és a proletariátus közötti osztályharc nyilvánvalóan valamennyi társadalmi probléma központjába került. A burzsoázia ideológiai fejlődésének alapvonala egyre jobban abba az irányba fordul, hogy a kapitalizmust a proletariátus igényei ellen megvédje. Az imperialista kor gazdasági viszonyai egyre hatalmasabban bontakoznak ki és egyre erélyesebben hatnak a burzsoázia eszmei fejlődésére.

Ez, persze, korántsem azt jelenti, hogy ennek a kornak valamennyi nyugateurópai írója tudatosan vagy öntudatlanul apologéta, a kapitalizmus dicsőítője volna. Ellenkezőleg. Nincs ennek a kornak olyan jelentékeny írója, aki ne foglalt volna felháborodottan vagy irónikus modorban állást a polgári társadalommal szemben. De ennek az ellenzékiségnek általános keretét, kifejezésének költői lehetőségeit a polgári társadalomnak ez a fejlődése, a polgári ideológiának ez a fordulata határozta meg, szűkítette, korlátozta. Nyugat-Európa polgári világából hosszú időre minden hősiesség, minden kezdeményezés és önállóság kiveszett. A jelentékeny írók, akik oppozíciós érzülettel fogtak bele a világ költői ábrázolásába, csak saját társadalmi környezetük útszéli aljasságát ábrázolhatták s ezért — a valóság, melyet költőileg tükröztek — belevitte őket a naturalizmus szűk közhelyszerűségébe. Ha túl akartak menni ezen a valóságon (mert hajtotta őket a nagyság eleven szomja), akkor már nem találtak olyan élet-anyagot, amelyet költői koncentrációval élethűen naggyá fokozhattak volna. Ha megkísérelték a nagyság ábrázolását, úgy egyre üresebb, elvontan utópikus, rossz értelemben romantikus képek származtak ebből.

Skandináviában és Oroszországban a kapitalista fejlődés sokkal később kezdődik, mint Nyugat-Európában. Ezeknek az országoknak az ideológiája ezért a hetvenes-nyolcvanas években még nem volt apológiás. A nagy realizmus társadalmi

feltételei, melyek Swifttől Stendhalig az európai irodalom fejlődését meghatározták, ezekben az országokban, ha másként is, ha rendkívül megváltozott viszonyok között is, de még megvoltak.

Ibsen drámáinak elemzésében Engels élesen hangsúlyozza a norvég társadalmi fejlődésnek ezt a vonását, ellentétben az akkori német fejlődéssel.

De a nagy realizmus *orosz* társadalmi alapját nem szabad a skandinávval azonosítani. Amíg arról volt szó, hogy megmagyarázzuk a skandináv és orosz irodalom európai *hatását*, addig beérhettük annak megállapításával, hogy mindkét országban, közösen, megvoltak a Nyugat-Európáénál nagyobbarányú realizmus feltételei. A kapitalizmus fejlődése megkésett, a társadalmi összfolyamatban kisebb volt a proletariátus és a burzsoázia osztályharcának szerepe, s ennek megfelelően az általános ideológiának nem volt, vagy kevésbbé volt apologétikus jellege.

De a kapitalizmus visszamaradása egészen mást jelent Norvégiában, mint Oroszországban. Engels eröteljesen hangsúlyozza a norvég fejlödés „*normális*" vonásait:

„Az ország, elszigeteltsége és természeti viszonyai alapján, visszamaradt, de állapota mindenkor megfelelt termelési feltételeinek, vagyis normális volt."

A kapitalizmus elönyomulása, a sajátos norvég viszonyok mellett, szintén aránylag lassan és fokozatosan történik. „A norvég paraszt *sohsem volt jobbágy* ... A norvég kispolgár a szabad paraszt ivadéka, s ilyenformán: férfi a lezüllött német nyárspolgárral szemben"[5]. A kapitalista elmaradottságnak mindeme kedvező feltételei hozzák létre a norvég irodalom sajátos virágzását. A kapitalizmus kedvező fellendülése átmenetileg erösen, erélyesen realista, nagyarányú és sokatígérö irodalom kibontakozását teszi lehetővé.

De a kapitalizmusnak idövel Norvégiát is be kell kapcsolnia az általános európai fejlödésbe; persze úgy, hogy az ország sajátos fejlödési feltételei lehetöleg továbbra is megmaradjanak. A norvég irodalom ezt a közeledést és hozzásimulást Európához csakugyan vissza is tükrözi. Már az idös Ibsennél is látjuk, hogyan válik ellenzéki érzülete egyre tanácstala-

[5] Ugyanott.

nabbá s ennek következtében hogyan vesz föl egyre többet a nyugateurópai irodalom dekadens vonásaiból és kifejezési eszközeiből (szimbolizmus). S Norvégia ifjabb ellenzéki és realista íróinak pályája azt mutatja, hogy az írók egyre jobban a kapitalista Nyugat általános reakciós, realizmus-romboló ideológiai és irodalmi hatása alá kerülnek. Már a háború előtt: a nagytehetségü, ellenzéki realista író, Arne Garborg pályája vallásos obskurantizmusban végződött és a háború után Knut Hamsun kapitulált a reakciós ideológia és irodalmi áramlatok, sőt a fasizmus előtt is stb.

Oroszország kapitalista elmaradottságának egészen más a jellege. A kapitalizmus betörése a cárizmus félázsiai jobbágyságába hatalmas társadalmi gerjedést eredményez. Ez eltart a jobbágyság megszünésétől az 1905-ös forradalomig. Ennek a kornak a tükre, Lenin szerint, Tolsztoj. E fejlödés sajátos vonásai adják meg a tolsztoji müvészet sajátos vonásait s ezzel együtt a különbséget is Tolsztoj európai hatása és a skandináv íróké között. Itt azt is látjuk tehát, hogy Tolsztoj írói hatásának reális és konkrét elemzése világirodalmi méretekben is csak a lenini analízis alapján lehetséges. A vulgárszociológusok Tolsztojról szóló nézeteiből kiderül, hogy a nagy író hatása előttük éppoly rejtélyes, mint az egykorú európai írók szemében volt.

Lenin a forradalmi korszak sajátosságát igen világosan határozta meg, ellentétben a megelözö, feudális és félfeudális társadalmak elleni forradalommal. Ezt mondja:

„Azt látjuk tehát, hogy a «polgári forradalom» fogalma még nem eléggé határozza meg azokat az erőket, melyek egy ilyen forradalomban győzhetnek. Lehetségesek, és voltak is, olyan polgári forradalmak, amelyekben a kereskedö-burzsoázia vagy a kereskedö- és ipari burzsoázia volt a fö hajtóerö. Az ilyen forradalmak győzelme, mint a megfelelö burzsoá réteg győzelme ellenfelei (például a kiváltságos nemesség vagy az abszolút monarchia) fölött lehetö volt. Máskép áll a dolog Oroszországban. Nálunk a polgári forradalom győzelme *mint a burzsoázia győzelme:* nem lehetséges. Ez paradoxnak látszik, de mégis tény. A parasztnépesség túlnyomó, a feudális nagybirtok rémesen elnyomja, a proletariátus ereje és tudatossága, azé a proletariátusé, mely már a szocialista pártba van szervezve — mindez a *mi* polgári forradalmunknak *különle-*

ges jelleget kölcsönöz ... Ez a különlegesség nem szünteti meg a forradalom polgári jellegét. Ez a különlegesség csak burzsoáziánk ellenforradalmi karakterét hozza létre s a proletariátus és parasztság diktatúráját teszi szükségessé egy ilyen forradalom győzelméhez."

Természetes, hogy Tolsztoj az orosz forradalomnak ezt a jellegét mégcsak nem is sejthette. De mint zseniális író, ennek a valóságnak bizonyos lényeges vonásait élethűen tükrözte, s ezért tudtán kívül, saját tudatos szándékai ellenére, Tolsztoj a forradalmi fejlődés bizonyos oldalainak költői ábrázolójává lett. A tolsztoji realizmus merészsége és nagyszerűsége azon alapszik, hogy világtörténelmileg jelentős, társadalmi alaptendenciájában forradalmi mozgalom a hordozója. *Ilyen* alap Nyugat-Európa íróinak akkor nem állt rendelkezésükre. Ilyen alapon — persze: más időben, más országokban — álltak Európa nagy írói a 48-as korszak előtt. Tolsztoj rokonsága velük: a műalkotás őseredeti társadalmi alapjainak rokonsága. S különbözni is annyiban különbözik tőlük, amennyiben társadalmi alapja, az orosz forradalmi fejlődés sajátossága, eltér azok társadalmi alapjától.

A nagy realizmus alapfeltétele, hogy az író következményekkel nem törődve, őszintén fedje föl és mondja ki mindazt, amit a társadalomban lát. De a nagy realizmusnak ezt a szubjektív feltételét még konkretizálni kell. Mert *csak-szubjektív* őszintesége a realista íróknak volt akkor is, amikor a realizmus már hanyatlott, de ez maga a hanyatlás világnézeti és művészi következményeit nem tudta feltartóztatni. Az író szubjektív őszintesége csak akkor vezethet nagy realizmusra, ha jelentékeny társadalmi mozgalom írói kifejezése. Olyan mozgalomé, amelynek problémái az írót egyrészt arra szorítják, hogy a társadalmi fejlődés legfontosabb oldalait lássa meg és ábrázolja, másrészt olyan gerincessé teszik, olyan bátorság- és erőkészlettel látják el, amellyel őszinteségét megtermékenyítheti. Ily nagy történelmi mozgalmak korántsem fedik egyszerűen a „haladás" útszéli fogalmát. A vulgárszociológia a költői szubjektivitás társadalmi megalapozottságát azzal torzítja el, hogy író és társadalom viszonyát liberális-mechanisztikus módon ellaposítja. Részben ráfogják a költőre, hogy okvetlen „progresszív" (Balzacra például, hogy az ipari tőke képviselője!), részben elhanyagolják a legnagyobb írói tulajdonságo-

kat, sőt ellenkezőjükre hamisítják őket, *mert* nem egyeztethetők össze a „haladás" liberális fogalmával.

A költői őszinteség objektív jelentősége, az a képessége, hogy a társadalmi fejlődés lényeges komponenseit felfedni és ábrázolni tudja, bizonyos esetekben megfér az író reakciós vonásokat is tartalmazó világnézetével. Az írói őszinteség ilyen esetekben a társadalmi fejlődés igazságát annyiban fogja eltalálni, amennyiben a társadalmi mozgalom a valóságban problémákat vet föl és tud megoldani. Jelentékeny írók őszinteségét persze nem szabad az ilyen mozgalmak átlagképviselői kijelentéseinek mértékével mérni, sem maguknak a zseniális művészeknek a nyilatkozataival. Az őszinteség hordképessége attól függ, hogy egy ilyen mozgalom az emberiség fejlődésének milyen mély, objektív problémáit veti fel.

Lenin elemzi a forradalmi mozgalom oroszországi fejlődését 1905-ig s ez az elemzés világosan rámutat arra, hogy az orosz parasztság sajátos helyzete, a félfeudális zsarnokság összeomlásában játszott szerepe az orosz forradalom világtörténelmi jellegének lényeges meghatározója. Lenin joggal tekinti Tolsztojt e parasztforradalom költői tükrének, s ezzel megmagyarázza, hogyan válhatott Tolsztoj akkor, amikor Európában a realizmus hanyatlott, a nagy realista klasszikusokkal egyívású realista íróvá. Lenin kimutatta, hogy az orosz parasztforradalomnak ez a sajátos jellege a polgári forradalom legmagasabb formájának egyik lényeges mozzanata — egy olyan polgári forradalomé, amelyben a burzsoázia már nem győzhetett — s ezzel egyszersmind arra is rámutatott, milyen alapon tudta Tolsztoj a nagy realizmus fejlesztését egy lépéssel előbbre vinni.

Mondottuk, hogy a reakciós vonások, melyek a nagy realista írók világnézetében mutatkoznak, nem akadályozzák meg azt, hogy az illetők a társadalmi valóságot átfogóan, helyesen és objektíven ábrázolják. De itt is konkretizálnunk kell. Mert nem *akárminő* világnézeti irányzatokról van szó. Az írónak csak azok az illúziói nem akadályozzák a társadalom mozgásának objektív ábrázolását, melyeket a költőileg kifejezett társadalmi mozgás megokolttá tesz, tehát az olyan illúziók, gyakran tragikus illúziók, melyek világtörténelmileg szükségesek.

Ilyenek voltak Balzac és Shakespeare illúziói.

Lényegükben ilyenek Tolsztoj illúziói is. Lenin ezt mondta:

„Tolsztoj nézeteinek ellentmondásai... valóban azokat az ellentmondásos viszonyokat tükröztetik, amelyek közt a mi forradalmunkban a parasztság történelmi tevékenysége folyt"[6].

Tolsztoj valamennyi illúziója, valamennyi reakciós utópiája — Henry George „világmegváltó" elméletétől kezdve az ellent-nem-állás elméletéig — kivétel nélkül az orosz parasztság sajátságos helyzetében gyökerezik. Történelmi szükségszerűségük felismerése persze nem teszi őket kevésbbé utópikusan reakciósakká. De ez illúziók világtörténelmi szükségszerűségének az a következménye, hogy azok Tolsztoj nagy realizmusát nemcsak hogy nem akadályozzák, hanem — persze igen ellentmondásosan — pátoszával, nagyságával, mélységével még össze is függnek.

Világos, hogy Tolsztoj nyugateurópai hatásában világnézetének ezek az illúziós és reakciós vonásai gyakran nagy szerepet játszanak. De bár ha ilyen esetekben is hidat alkottak a nyugateurópai olvasó és az orosz parasztság költője között, mégis: az olvasót Tolsztoj valami egészen más költői világba helyezte át, mint amelyet az „világnézetileg" sejtett és keresett. Az olvasó hirtelen a nagy realizmus „kegyetlenségével", „hidegségével" állt szemben, olyan művészettel, mely egész kifejezésformájában, egész tematikájában idöszerü volt ugyan számára, de amely, leglényege szerint, mégis mintha egy egészen más világból jött volna.

Csak a háborúutáni korszak legjelentékenyebb polgári humanistái kezdték megérteni, hogy ez az egészen más világ az ö elveszettnek látszó multjuk, a nagy polgári forradalomnak ideje volt. S jellemzö, hogy annál inkább megértették, minnél közelebb jutott polgári forradalmi humanizmusuk az új demokrácia, vagy a gyözelmes proletárforradalom új humanizmusához.

3.

A polgári társadalom 48 utáni fejlödése szétfoszlatja a nagy realizmus szubjektív feltételeit. Ha e pusztulás problémáját az író szubjektív oldaláról nézzük, akkor elöször azt lát-

[6] *Lenin.* Az irodalomról. 66. old.

juk, hogy e korszak európai írói egyre fokozódó mértékben válnak a társadalmi folyamat *puszta* megfigyelőivé, míg a régi realisták ezt a folyamatot maguk is *megélték*. Megfigyeléseik életküzdelmük folyamán jöttek létre, s csak egy részét tették ki a valóság ábrázolására irányuló eszközeiknek.

A kérdés: csak megfigyelni-e vagy megélni? — korántsem elszigetelt művészi kérdés, hanem átfogja az író egész vonatkozását a társadalmi valósághoz. A régi író részvevője volt a társadalmi harcoknak. Írói működése hol része volt ennek a harcnak, hol reflexe, eszmei és írói megoldása a kor nagy problémáinak. Ha a régi nagy realisták életrajzait olvassuk, Swifttől és Defoe-tól Goethéig, Balzacig és Stendhalig, azt látjuk, hogy közülük egy sem volt egész életében és kizárólag csak író; hogy sokszerű és harcos összefüggéseik a társadalommal igen változatosan és gazdagon tükröződnek műveikben.

Ez az életmód azonban nem egyéni hajlam következménye. Zola, lelki hajlama szerint, egész biztosan harciasabb természetű ember volt, mint Goethe. De a társadalmi fejlődéstől függ, mennyiben támadhatnak komplikált és harcos vonatkozások író és társadalom között, melyeknek aztán egy olyan tapasztalatokban és élményekben gazdag élet az eredménye, mint a Goethéé. Attól függ, vajjon az illető társadalomban vannak-e történelmileg jelentékeny társadalmi és eszmei áramlatok, melyeknek, személyisége egész pátoszával, szentelheti magát az író.

Ez a lehetőség, éppen a társadalom fejlődése apologétikus időszakának kezdete után, a nagy polgári írók számára egyre kevésbbé van meg. Persze, hogy voltak, tömegesen voltak olyan írók is, akik a burzsoázia 48 utáni fejlődését személyük teljes latbavetésével élték át. De milyen volt ez a fejlődés és milyen írói eredményeket hozhatott az átélése? Gustav Freytag és George Ohnet a német, illetve a francia filiszterség fejlődését élte át s ez élmény „melegének" köszönheti átmeneti népszerűségét. De csökkent értékű, szűk, banális, hazug életet ábrázoltak ennek megfelelő, vagyis szűk, vagyis banális, vagyis hazug eszközökkel.

A 48 utáni korszak csakugyan értékes és íróilag valóban jelentékeny alakjai osztályuk fejlődését nem élhették át ugyanolyan odaadással, intenzitással és pátosszal, mint elődeik. Ellenkezőleg, undorral és gyülölettel fordulnak el saját osz-

tályuk életétől és fejlődésétől. S mert a társadalmi fejlődésben nem találhattak olyan áramlatot, amely lehetségessé tette volna számukra a csatlakozást, mert a proletár osztályharcot és perspektíváját nem érthették meg, kénytelenek voltak a társadalmi jelenségek puszta megfigyelésére szorítkozni. (A XIX. század végén megindult és a mai írók legjobbjait magábafoglaló, a demokrácia kérdéseit ismét felvető, új humanista mozgalom a problémát más megvilágításba helyezi; ennek elemzésére azonban itt nincs terünk: az utolsó tanulmány érinti ezeket a kérdéseket.)

Az író új pozíciót foglalt el a valósággal szemben és e pozíció körül a legkülönbözőbb elméletek támadtak. Így Flaubert pártatlansági elmélete (impassibilité), Zola és a Zola-iskola áltudományos elméletei. De ez elméleteknél sokkal fontosabb az a valóság, amelyen alapulnak. Hogy az író a megfigyelő posztján áll a valósággal szemben, ez azt jelenti, hogy kritikusan, iróniával, gyakran undorral és gyűlölettel fordul el a polgári társadalomtól.

Az újtípusú realista az írói kifejezés specialistájává, virtuózává lesz, szobatudóssá, akinek „szakmája" a jelen társadalmi életnek leírása.

Ennek az elidegenedésnek szükségszerű következménye, hogy az írónak sokkal szűkebb és korlátozottabb életanyag áll rendelkezésére, mint amellyel a régi realista rendelkezett. Ha az új realista valamely életjelenséget le akar írni, akkor kénytelen azt alkalmilag, az írói feldolgozás céljából, *külön* megfigyelni. Világos, hogy elsősorban a jelenség felületi, azonnal szembeszökő vonásait veszi tekintetbe. S ha igazán tehetséges és eredeti íróról van szó, akkor az eredetiséget e részletek megfigyelésében keresi, s megkísérli a különös módon megfigyelt részlet írói kifejezését egyre jobban felfokozni.

Flaubert a fiatal Maupassant-nak, aki, mint író, személyes tanítványa volt, azt tanácsolta, hogy addig figyeljen meg egy fát, amíg föl nem fedezi azokat a vonásait, melyek minden más fától megkülönböztetik, s aztán keresse azokat a szavakat, amelyek éppen ennek a fának éppen ezt az egyetlenségét adekvát módon kifejezik.

A mester is, tanítványa is, gyakran nagy virtuozitással oldották meg ezt a feladatot. De maga a feladat a művészet céljainak elszűkítése, a realizmus zsákutcája. Mert — hogy

csak az elvi oldalát nézzük ennek a példának — a Flaubert-adta feladat a fát elszigeteli a természettől, az emberhez való vonatkozásaitól. Felfedezi ugyan a fán, hogy miben áll megjelenési módjának egyetlensége, de ez az egyetlenség kizárólag a „csendélet" eredetisége.

Ha ellenben Tolsztoj a „Háború és béke"-ben azt a görcsös, lombtalan tölgyfát írja le, melyre az elkeseredett Andrej Bolkonszkij szemét szegezi s melyet kevéssel azután, mikor a Rosztov-birtokról visszatért, előbb egyáltalán nem talál meg, majd megváltozottan, friss levélzettel fedez fel: akkor Tolsztoj a fának magának nem adott ugyan semmi eredetiséget a flaubert-maupassant-i „csendélet" értelmében, de igen szövevényes fejlődési folyamatot világított meg egycsapással és költői erővel.

Nem adhatjuk itt a 48 utáni Európa realista irodalmi fejlődésének részletes elméletét és kritikáját. Elég, ha e fejlődés alapvonásait elvileg fölfedjük. S akkor látjuk, hogy az a társadalmi fejlődés, amely a becsületes és tehetséges polgári írókat a megfigyelő posztjára szorította, történelmi szükségszerűséggel egyszersmind kényszerítette őket arra, hogy a hiányzó lényegest írói szurrogátumokkal (pótlékokkal) helyettesítsék.

A realista írónak ezt az új helyzetét Flaubert igen korán és tragikus világossággal ismerte fel. 1850-ben ezt írja ifjúkori barátjának, Bouilhet-nek:

„Sokhangú zenekarunk van, gazdag palettánk, változatos erőforrásaink. Ami az ügyeskedéseket és fogásokat illeti, abból többünk van, mint amennyi valaha is volt. De hiányzik belőlünk a belső élet. A dolgok lelke, az írói tárgy eszméje."

Flaubert-nek ezt a keserű önbeismerését ne vegyük a művész hangulati, átmeneti kétségbeesésének. Flaubert világosan felismerte az új realizmus valóságos helyzetét.

Vegyünk egy olyan jelentékeny modern regényt, mint Maupassant „Egy élet" című munkája, melyet Tolsztoj joggal nemcsak Maupassant, hanem az újabb irodalom egyik legjobb művének tartott. Ebben az írásban Maupassant témáját a multból veszi. Regénye a restauráció korában kezdődik, s nem sokkal a 48-as forradalom előtt végződik. Tehát nagyrészt ugyanazt a kort ábrázolja, melynek Balzac volt a nagy történetírója. És, hogy csak egy jelentékeny vonást emeljünk ki, az olvasó, bár a regény arisztokrata környezetben játszódik, észre sem

veszi, hogy a júliusi forradalom már lezajlott, hogy az arisztokráciának a francia társadalomban egészen más a helyzete a regény elején, mint a végén.

Ne mondjuk: Maupassant nem ezt a változást akarta ábrázolni, hanem hősnője csalódását házasságában és abból származó gyermekében. Már Maupassant-nak ez a művészi kérdésfeltevése is azt mutatja, hogy a szerelmet, házasságot, anyai szeretetet elválasztotta attól a meghatározott történelmi-szociális alaptól, amelyen az a valósághoz híven ábrázolható. A pszichológiai problémákat elszigetelte a társadalmiaktól. A társadalom Maupassant számára itt már nem emberek eleven ellentmondásos összefüggése egymással, hanem halott „milieu".

Az arisztokrácia társadalmi léte, mely Balzacnál nagy, változatos, tragédiákban és komédiákban gazdag folyamat, itt „csendéletté" szükül. Maupassant a legnagyobb virtuozitással írja le arisztokratái kastélyait, parkját, azok berendezését. Mindennek azonban valójában nincs eleven összefüggése tulajdonképpeni tárgyával. S a bonyolult társadalmi viszonylatok sokhangúsága nélkül a tulajdonképpeni tárgy is aránylag sovány, szegényes és egyvágányon futó.

Ha tehát a 48 utáni nyugateurópai realizmus lényeges negatív vonásait — úgy, ahogy azokat e realizmus legjelentékenyebb képviselőinél megállapítottuk — röviden összefoglaljuk, az alábbi eredményre jutunk.

Először: a társadalmi történés igazi, drámai és epikus mozgása eltűnik, tisztára magánérdekű, vonatkozástalan, kevés vonásra redukált alakok állnak virtuóz módon leírt, halott színfalak között.

Másodszor: az emberek valóságos vonatkozásai egymáshoz, cselekvésük, gondolkozásuk, érzésük saját maguk számára is ismeretlen társadalmi rúgói egyre szegényesebbekké válnak. S az író az életnek ezt a szegényes voltát haragos vagy szentimentális iróniával helyezi előtérbe, vagy a hiányzó emberi és szociális vonatkozásokat halott, merev, lírával felfújt szimbolumokkal helyettesíti.

Harmadszor (és szoros összefüggésben az eddig jellemzett vonásokkal): az aprólékosan megfigyelt és virtuózmódon megrajzolt részletek lépnek a társadalmi valóság lényeges vonásainak, az emberi személyiség társadalomokozta változásainak kidomborítása helyébe.

Az író átváltozása a társadalmi fejlődés harcosából, a társadalmi élet megélőjéből puszta megfigyelővé, természetesen hosszú fejlődési folyamat eredménye. A XIX. század utolsó nagy realistáinak összefüggése az egykorú társadalom életével már nagyon paradox és ellentmondásos. Csak Balzacra és Stendhalra kell gondolnunk s őket a XVIII. század angol és francia realistáival összevetnünk, hogy a társadalmi élet megélésének ellentmondásos jellegét világosan lássuk. Együttélésük a társadalommal nemcsak kritikus — kritikát a korábbi realistáknál is látunk, akiknek az összefüggése a polgári osztállyal sokkal kevésbbé volt problematikus —, hanem mélységesen pesszimisztikus, megvetéssel, undorral, gyülölettel teli.

Néha csak igen laza fonalak, igen átlátszó illúziók, igen légváras utópiák kötik össze ezeket az írókat az egykorú polgári osztállyal. Minél idősebb Balzac, annál feketébb árnyékot vet koncepcióira az arisztokratikus és polgári kultúra összeomlásának megsejtése. De Balzac és Stendhal a korukbeli polgári társadalmat mégis mélyen és átfogóan ábrázolják. Ők ugyanis korukkal a polgári társadalom valamennyi fontos problémáját és fejlődési fokozatát, az első forradalomtól 48-ig, szélesen és mélyen együttélték.

Tolsztojnál ez a viszonylat még paradoxabb, még ellentmondásosabb. Tolsztoj fejlődése: állandóan növekvő elidegenedés Oroszország uralkodó osztályaitól, egyre növekvő undor és gyülölet az orosz élet valamennyi elnyomója és kizsákmányolója ellen. Élete végén csak a gazemberek és paraziták bandájának látja őket. Ezzel Tolsztoj fejlődése végső pontján a XIX. század második felének realistáival kerül közvetlen közelségbe.

Honnan van az, hogy Tolsztoj, mint művész, mégsem lett sem Flaubert-ré, sem Maupassant-ná? Vagy, hogy a kérdést Tolsztoj korábbi fejlődésére is vonatkoztassuk, arra az időre, amikor hitt még vagy hinni akart abban, hogy a földbirtokos és paraszt közti ellentét patriarchálisan kiegyenlíthető: honnan van az, hogy a korábbi Tolsztojban sincs semmi a későbbi igen tehetséges realisták Raabe-szerű vidékiességéből? Mert hiszen világos, hogy Tolsztoj a proletariátus szocialista mozgalmát éppannyira nem, vagy még kevésbbé értette, mint legtöbb nyugateurópai kortársa.

Éppen ezen a ponton adja kezünkbe Lenin zseniális analízise Tolsztoj megértésének a kulcsát.

A vulgárszociológusok statisztikát állítanak fel a Tolsztoj-ábrázolta személyekről s e statisztikából megállapítják, hogy Tolsztoj túlnyomóan a földbirtokosok életét ábrázolta. Az ilyen tárgyi elemzés legföljebb egészen lapos naturalisták megértését segítheti elő, naturalistákét, akik ha ábrázolnak valamit, csakis a közvetlenül előttük fekvőt írják le, annak a társadalmi összvalósághoz való vonatkozásai nélkül. De, ha a nagy realisták ábrázolják a szociális fejlődést, a társadalom nagy problémáit, akkor ez soha ilyen egyszerűen, ilyen közvetlenül nem történik.

A nagy realistáknál mindig minden mindennel összefügg. Minden jelenségben megvan a komponensek sokhangúsága, az egyéni összefonódása a társadalmival, a testié a lelkivel, a magánérdeküé a közérdeküvel és így tovább. És miután kompozíciójuk többszólamúsága túlmegy a közvetlenségen, szereplőik számosabbak, mintsem a színlapra ráférnének.

A nagy realisták a társadalmat mindig eleven és mozgó központból tekintik s ez a központ aztán láthatóan vagy láthatatlanul minden jelenségben ott van. Gondoljunk Balzacra. Balzac bemutatja, hogy miként veszi át Franciaországban a hatalmat a tőke, melyet ő — akkor jogosan — a pénztőkében lát megtestesülve. Balzac Gobsecktől Nucingenig hosszú sorát alkotja meg e démoni hatalom közvetlen képviselőinek. De ki van-e ezzel merítve a pénztőke hatalma Balzac világában? Megszűnik-e Gobseck uralkodni, azzal, hogy a színről lelép? Nem. Balzac világa állandóan telítve van Gobseckkel és társaival. Mindegy, hogy szerelem vagy házasság, barátság vagy politika, szenvedély vagy önfeláldozás a közvetlen téma: Gobseck, mint láthatatlan főhös, mindenütt jelen van s láthatatlan jelenléte világosan kitetszőleg színezi Balzac minden alakjának minden mozdulatát, cselekvése minden mozzanatát.

Tolsztoj az 1861-től 1905-ig terjedő paraszt-rebellió költője. Életművében a kizsákmányolt paraszt ez a látható-láthatatlan, mindenütt jelenlevő szereplő. Nézzünk egy leírást Tolsztoj öregkori munkáiból. Nyehljudov herceg katonaéletéről a következő képet adja („Feltámadás"):

„Nem volt más dolga, mint hogy kitünően vasalt és kikefélt egyenruhában, amelyet nem maga, hanem mások varr-

tak és keféltek, sisakkal és fegyverben, amelveket szintén mások csináltak, tisztogattak és adtak a kezébe. felüljön a pompás paripára, melyet ismét csak mások neveltek, idomítottak és gondoztak, gyakorlatra vagy szemlére lovagoljon . . ."

Ilyen leírásokban, melyhez hasonlókat tömegesen találunk Tolsztoj írásaiban. persze szintén vannak részletrajzok. De ezek a részletezések nem arra valók, hogy a leírt tárgyak különleges jellegét egyszeriségükben megvilágítsák, hanem arra, hogy azokat a szociális vonatkozásokat kidomborítsák, melyek a tárgyak *használatának* alapiát adják. S a szociális vonatkozások a kizsákmányolást jelentik, azt, hogy a birtokos kizsákmányolja a parasztot.

De a kizsákmányolt paraszt Tolsztoj életművében nemcsak minden kis és nagy életjelenségben van láthatóan vagy láthatatlanul jelen. Tolsztoj cselekvő személyeinek tudatából sem tünik el. Mindegy, mivel foglalkoznak, ennek a foglalkozásnak minden vonatkozása, s amit az emberek róla gondolnak — tudatosan vagy öntudatlanul — ama problémák körül kering, melyek közvetlenül vagy közvetve ezzel a központi problémával függnek össze.

Igaz, Tolsztoj hösei, és maga Tolsztoj is, ezeket a kérdéseket szinte tisztán egyéni erkölcsi alapon állítják fel: mi módon lehetne az életet úgy berendezni, hogy az ember, mások munkájának kizsákmányolásával egyúttal önmagát is ne tegye erkölcsileg tönkre? S Tolsztoj a saját életében és számos hösén át nem kevés helytelen és reakciós választ adott erre a kérdésre.

De Tolsztojnál a kérdés feltevése és nem a rá adott válasz a fontos. Csehov helyesen mondja, éppen Tolsztojjal kapcsolatban, hogy más a kérdést helyesen feltenni és más a kérdésre felelni; a müvésznek csak az elsöre van feltétlenül szüksége. S a kérdés helyes feltevése Tolsztojnál nemcsak közvetlen módon értelmezendö. Nem azok a zavaros és romantikus gondolatok fontosak, melyeket egyik ifjúkori müvének („Egy földbirtokos reggele") höse felvet, nem világmegváltó terveinek fantasztikus és utópiás volta a lényeges. Vagy legalább is: nem *csak* ez fontos és lényeges. Ehhez szervesen hozzátartozik a parasztok reagálása a világmegváltó tervekre, a gyülölködö bizalmatlanság, a parasztoknak az az ösztönszerü elsö gondolata, hogy a földbirtokos újabb terve csak újabb csalás lehet,

s mennél magasztosabban hangzik, annál körmönfontabb csalás — csak ebben az összefüggésben beszélhetünk Csehovval a helves tolsztoji kérdésfeltevésről.

Tolsztoj helyes kérdésfeltevése abban áll, hogy olyan kifejezően és kézzelfoghatóan, mint ő, előtte még soha senki sem ábrázolta a „két nemzetet" a világirodalomban. Tolsztoj paradox nagysága abban rejlik, hogy míg tudatos világnézeti törekvése állandóan arra irányult, hogy a társadalomnak ezt a merev kettéoszlását erkölcsileg és vallásilag megszüntesse, addig művészi munkáiban a könyörtelen igazsággal ábrázolt valóság a költő e kedvelt tervét folyton leleplezi. Tolsztoj fejlődése igen szövevényes utakon halad, sok illúziója elfoszlik, új illúziói támadnak. De ott, ahol Tolsztoj mint igazán nagy költő alkot, mindig a „két nemzet" kibékíthetetlen kettősségét ábrázolja: a parasztokét és a földbirtokosokét.

Ifjúkori műveiben, például a „Kozákok"-ban, ez az engesztelhetetlenség még idillien elégikus formában jelentkezik. A „Feltámadás"-ban Maszlova így felel Nyehljudov szánombánomjára:

„Velem akarod a lelkedet megmentetni? Ebben az életben örömödre használtál, a túlvilági életben is arra akarsz használni, hogy megmentselek!"

Tolsztoj az idők folyamán megváltoztatta valamennyi külső és belső művészi eszközét, a legkülönfélébb világnézeteket használta el és dobta félre, de a „két nemzet" ábrázolása megmaradt a tolsztoji életmű gerincének.

Csak hogyha ezt a centrális ábrázolási problémát felismertük, csak akkor válik Tolsztoj és az egykorú európai realizmus között a tematikus rokonsággal egyidejűleg az ábrázolás ellentétessége is nyilvánvalóvá. Mint e korszak minden becsületes és jelentékeny írója. Tolsztoj is egyre jobban elidegenedik az uralkodó osztálytól, egyre bűnösebben értelmetlennek, üresnek, embertelennek látja annak életét.

De a kapitalista Nyugat írói, amennyiben komolyan vették ezt az álláspontjukat az uralkodó osztállyal szemben, az elszigetelt megfigyelő pozíciójába szorultak, e pozíció minden művészi hátrányának terhével, mert csak a dolgozó nép szabadságharcának komoly megértése vezethette volna ki őket ebből a helyzetből. S Tolsztoj, az orosz, akinek az országában még a polgári forradalom van napirenden, azzal, hogy a

parasztság felháborodását ábrázolta a földbirtokos és tőkés kizsákmányolás ellen, azzal, hogy az orosz valóság „két nemzetét" ábrázolta, korának utolsó nagy, polgári realistája lehetett.

4.

A műalkotás valódi művészi teljessége a lényeges társadalmi komponensek ábrázolásának teljességén alapul. Ezért kell a társadalmi folyamat intenzív átélésén épülnie. Csak ez az átélés tudja felfedni a leglényegesebb szociális komponenseket, csak ez tudja szabadon és mesterkéletlenül a művészi ábrázolás központjába helyezni azokat. A nagy realista remekművek gazdagsága és változatossága éppen nem abban mutatkozik, hogy a társadalmi komplexum egyes szálai mennyire aprólékosan és pontosan elrendezettek, a lexikális adatok és vonatkozások mennyire számosak. Nem, a lényeges társadalmi komponensek ábrázolásának intenzív teljessége ezt nem követeli meg. Sőt: nemcsak nem követeli, egyenesen nem is türi meg. Ellenkezőleg: a legfontosabb szociális komponensek is egynéhány emberi sors látszólag véletlen találkozásában maradéktalanul ábrázolhatók.

Ezzel szemben a valóság megfigyelésen alapuló másolásának nincs meg ez a belső, magából a tárgyból adódó, rendező elve. Ha az ábrázolás a köznapi élet közvetlen vonásainak megfigyelésénél megrekedt, akkor — Hegel szavával élve — „rossz végtelenség" jön létre, vagyis megfigyelések rendezetlen halmaza, mely megfigyelések eleje, egymásutánja, vége a véletlennek, a művész kényének van kiszolgáltatva. Másrészt, ha a megfigyelt tények világába a művész saját gondolatrendszeréből származó rendet vitt bele, akkor ez a rend elvont szempontok rendje, a feldolgozott anyagtól, az élettől idegen rend lesz. Legyőzhetetlen szárazság, költőietlenség fogja jellemezni a művet, s ez annál szembetünőbb lesz, minél jobban igyekszik a művész leírással, lírával szimbolumszerüséget, az ábrázolt egyes sorsok és a szociális erők között misztifikált vonatkozást vinni művébe. Mennél inkább a felülethez tapad a megfigyelés, annál elvontabbnak kell a vonatkozásoknak lenniök, melyek utólag rendet, kompozíciót akarnak egy ilyen műbe belevarázsolni.

A nagy realisták kompozícióinak belső igazsága azon nyugszik, hogy magából az életből származnak, hogy művészi sajátosságuk: tükröződései az élet társadalmi struktúrájának, melyet a művész átélt. A nagy realista regények kompozícióinak története, Le Sage laza kaland-sorozatától Walter Scott dramatikus koncentrációs kísérletein keresztül Balzac egyrészt novellisztikus-dramatikus, másrészt ciklikusan szövevényes kompozícióiig: írói tükröződései annak, hogy a kapitalizmus kategóriái, mint emberi életformák, miként uralkodnak el fokozatosan a polgári társadalmon. Balzac e drámai összpontosításában, amely a mindent egybefogó ciklusba van beépítve, már kifejezésre kezd jutni a művészet válsága a győzedelmeskedő kapitalizmus polgári társadalmában. E kor nagy írói, mint művészek, hősi harcban állnak a polgári élet prózájának banalitása, szárazsága és üressége ellen. A mű meséjének és jeleneteinek novellás-drámai kihegyezése az életpróza legyűrésének formai oldala. Tartalmilag ez azon alapszik, hogy Balzac, a legnagyobb feszültségű szenvedélyek ábrázolója, a *tipikust*, mint bizonyos élet-áramlatok legszélsőségesebb kifejezéseit, összefogja. Csak ilyen hatalmas drámai robbanások révén támad az aljas polgári prózából egy mély, dús és tarka emberi költészet mozgalmas világa. A naturalisták túlhaladták ezt a „romantikát" s ezzel az irodalmi ábrázolást a banális köznap. az átlag színvonalára szállították le. A naturalizmusban a kapitalista próza győzedelmeskedett az élet eleven költészete fölött.

Tolsztoj életműve — az orosz társadalom szociális fejlődésének megfelelően — ennek az irodalmi folyamatnak több szakaszát öleli át. Tolsztoj, mint művész, ha a világirodalom fejlődésének mértékével mérjük, balzac-előtti fokon kezdi működését s öregkori írásai, ugyane mérték szerint, a nagy realizmus hanyatlási szakaszába nyúlnak át.

Hogy nagy regényeiben *mi* az igazán epikus, azt Tolsztoj maga igen elevenen érezte. De nemcsak ömaga hasonlította a „Háború és béke"-t Homéroszhoz; a könyv sok ismert és ismeretlen olvasója is így érezte. Persze: a Homérosszal való összehasonlítás egyrészt a regény igazán eposzi jellegének intenzív hatását mutatja, másrészt azonban inkább a stilisztikai benyomás általános irányát, semmint a stílus valóságos jellemzését fejezi ki. Mert ha mégoly igazi epikus nagyság nyilat-

kozik is meg a „Háború és béke"-ben, az mégis minden ízében igazi regény. Persze nem drámaian koncentrált balzaci regény. Kompozíciójának laza tágassága, a cselekményvezetés, az emberek egymáshoz való viszonyának ráérő, derüs kényelmessége, a vérbeli elbeszélő értelmében elengedhetetlen epikus epizódok nyugodt és mégis mozgalmas bősége — mindez rokon a XVIII. század angol regényeinek nagy vidéki idilljeivel.

Ez a rokonság azonban inkább csak a XIX. század európai regényének általános fejlődési vonalával szembeni ellentétet fejezi ki. A régi társadalomnak, mely csak most készül magát a kapitalista formáknak alávetni, eleven köznapi életében még megvan a maga érdekes bősége. Tolsztoj nagy regényei abban különböznek angol elődjeiktől, hogy társadalmi valóságuk, melyet tükröznek, *más* és hogy művészi gazdagságuk és mélységük éppen ezért túlszárnyalja őket. A világ, melyet Tolsztoj ábrázol, még kevésbbé polgári, mint a XVIII. század angol íróinak világa, de különösen a „Karenina Anná"-ban olyan világ, melyben az elpolgárosodás *folyamata* erösebben érzik, mint az angol regényekben, melyek csaknem mindig a fejlödés egy adott szakaszát rajzolják. Ehhez járul, hogy a XVIII. század nagy angol írói *forradalomutáni* időben éltek. Ez különösen Fielding vagy Goldsmith müveinek csodaszép, derüs és szilárd nyugalmat és biztonságot, ámbár néha, igaz, öntelt korlátoltságot is kölcsönöz.

Tolsztoj írói müködése ellenben, kezdettől fogva, a közeledö forradalmi vihar idejére esik. Tolsztoj *forradalomelőtti* író. S éppen mert müveinek központi problémája az orosz parasztprobléma, azért az európai irodalom döntö jelentöségü fordulója, a 48-as forradalom veresége nem hagy nyomot benne, holott ez Turgenyev müveire sötét árnyékot vet. Ebben az összefüggésben nem fontos, mennyiben volt Tolsztoj, fejlödése különböző szakaszaiban, tudatában ennek a központi problémának. Lényeges az, hogy müvei e probléma körül forognak, hogy ö maga mindig e probléma felé orientálódik, mert csak ennek alapján tudja, az európai forradalmak bukása *után is, forradalomelőtti jellegét* megörizni.

Tolsztoj nagy regényeinek falusi idillje azonban mindig fenyegetett idill. Már a „Háború és béke"-ben a Rosztov-család anyagi összeomlása a régivágású vidéki nemesség tipikus összeomlásaként játszódik le elöttünk; Bezuhov és Bolkonszkij

szellemi válsága: reflexe annak a nagy áramlatnak, mely politikailag a dekabrista fölkelésbe torkollt. „Karenina Anná"-ban még sötétebb felhők fenyegetik a falusi idillt s az ellenség már nyiltan megmutatja kapitalista ábrázatát. Most már nemcsak az anyagi összeomlásról van szó, hanem a kapitalizálódás útját is látjuk, amely ellen Tolsztoj szenvedélyesen tiltakozik.

Konsztantin Levin, aki tulajdonképpen Nyikolaj Rosztovnak a megelőző regényben görgetett problémáit veszi fel, azokat hasonló egyszerüséggel és minden gondolkozás nélkül már nem oldhatja meg. Nemcsak azért harcol, hogy anyagilag, mint földbirtokos, rendbejöjjön (éspedig úgy, hogy a földbirtok kapitalizálódásának ne essék áldozatául), hanem szakadatlan, válságos belső küzdelmet is folytat, hogy földbirtokosi életének jogosultságát elhitesse magával, vagyis azt, hogy szabad kizsákmányolnia parasztjait. Tolsztoj regényei példátlan epikai nagyságának azok az illúziói szolgáltatnak alapot, amelyek elhitetik vele, hogy itt nem valami tragikus konfliktusról van szó, amelyből — az osztály becsületes képviselői számára — nincs kiút, hanem ez a kérdés, igenis, megoldható.

A „Karenina Anná"-ban ezek az illúziók már jobban meginogtak, mint a „Háború és béke"-ben. S ez abban is megnyilvánul, hogy a „Karenina Anna" kompozíciója „európaibb", drámaiabban összefogott, a mese menete kevésbbé kényelmes, kevésbbé derüs és lassúdad. A témai közeledés a XIX. század európai regényéhez külsőleg is jelzi a válság közeledtét; „Karenina Anná"-ban megvannak ugyan még Tolsztoj kezdeti időszakának stilisztikai ismertetőjelei, de a későbbi válságos idők vonásai is felismerhetők már. A „Karenina Anna" külsőleg is sokkal „regényszerübb", mint a „Háború és béke".

A „Kreutzer-szonátá"-val Tolsztoj még nagyobb lépést tesz az európai regény felé. Megalkotja a maga számára az európai realizmus tökélyesült formájához hasonló nagy novellaformát, amely széles is, de drámaian sürített is. Egyre jobban hajlik arra, hogy az embersorsok nagy katasztrófáit, tragikusan végződő fordulóit ábrázolja, persze a belső mozgatóerők teljes bőségével és részletes rajzával, vagyis a szó legmélyebb értelmében epikusan.

Tolsztoj ezzel valamelyest közeledik Balzac kompozíciós formájához. Nem mintha Balzac irodalmi stílusban befolyásolná, hanem mert a valóság, melyet megéltek és *ahogy* meg-

élték, mindkettőjüknél belső kényszerűséggel ilyen formák létrehozására vezetett. „Iljics Iván halála" Tolsztoj e későbbi stílusának tetőpontját jelenti. De kihat ez a stílus még legutolsó nagy regényére, a „Feltámadás"-ra is. Nem véletlen, hogy Tolsztoj drámai alkotásai is erre az időre esnek.

De az egyszerű témai közeledés az európai irodalomhoz nem jelent művészi közeledést is az ott uralkodó irányokhoz, melyek az epika és a dráma művészi formáját felbontották. Ellenkezőleg, Tolsztoj élete végéig a művészet valamennyi kérdésében régi stílusú, nagy realista marad, s különösen: egészen nagyvonalú epikai formaalkotó.

Az élet totalitásának epikus összefogása, ellentétben a drámai költészettel, mindig és okvetlenül az ember külső életének összefogását is jelenti, adott, emberi életköre legfontosabb tárgyainak, az életkörén belül feltétlenül lejátszódó fontos és tipikus eseményeknek poetizálását. Hegel az epikus ábrázolás eme legelső követelményét az „objektumok totalitásának" nevezi. Ez a követelmény nem elméleti kiagyalás. Minden regényíró ösztönösen érzi, hogy műve nem tarthat igényt a tökéletességre, ha hiányzik belőle az objektumok e totalitása, ha nem ábrázolja a téma teljességéhez tartozó valamennyi fontos tárgyat, életszférát, eseményt. A régi realisták és a hanyatló újabb irodalom döntő különbsége éppen abban mutatkozik leginkább, hogy az objektumoknak ez a totalitása a cselekvő emberek egyéni sorsával hogyan van összekötve.

A modern író, az élet megfigyelője, igenis eljuthat a tárgyak teljességének ehhez a felismeréséhez. S ha jelentékeny író, akkor a leírás nagy erejével, hatalmas szuggesztióval szemünk elé is állíthatja azt. Minden olvasónak emlékezetébe vésődtek például Zola vásárcsarnoka, börzéje, büntanyái, színházai, lóversenye. A tartalmak enciklopedikus volta és az egyes leírások artisztikuma értelmében Zolánál is megvan a tárgyak teljessége. De ezeknek a tárgyaknak a cselekvő személy sorsától egészen *független* létük van. Hatalmas, de közömbös színfalai a velük valójában össze nem függő emberéleteknek. Legjobb esetben e sorsok többé-kevésbbé véletlen színterei.

Egészen másként van ez a klasszikusoknál.

Homérosz mesél Achillesz istenkéztől származó fegyverzetéről. De nem akkor írja le, mikor Achillesz a színre lép. Csak mikor már Achillesz neheztelve visszavonult, mikor már

a trójaiak győztek, mikor már Patroklosz az Achillesztől kölcsönkapott fegyverzetben elesett, csak mikor már Achillesz a Hektorral való halálos küzdelemre készül, amely a szó valóságos értelmében halálos, mert Achillesz tudja, hogy Hektor halála után nem sokkal neki is meg kell halnia, a Hektorral való harc drámai pillanata előtt, mikor a két hős fegyvere két nép sorsát dönti el, mikor Achillesz jobb fegyverzete, isteni erején kívül, a harc sorsdöntő tényezőjévé válik: csak akkor írja le Homérosz, hogyan kovácsolta Hefaisztosz Achillesz fegyverzetét.

Achillesz fegyverzete tehát nemcsak abban az értelemben van igazán epikusan ábrázolva (mint ezt Lessing a „Laokoon" híres fejezetében kiemeli), hogy a költő a tárgy elöállítását, s nem a formáját írja le, hanem az összkompozíció szempontjából is: pontosan azon a helyen áll, ahol a mesére, a jellemzésre, a hősök sorsának alakítására döntő jelentősége van. Nem a cselekvő személyektől független tárgy, hanem a cselekmény integráns alkotórésze.

A nagy regényírók ebből a szempontból vérszerinti fiai Homérosznak. Igaz, a tárgyak világa és az emberek viszonya hozzájuk más lett, bonyolultabb, kevésbbé spontánul költői. De az igazi regényírók nagy művészete éppen abban nyilatkozik meg, hogy világuknak ezt a költőietlen jellegét le tudták győzni. Mert a társadalom lüktető életét és fejlődését vele együtt élték át. Éppen azáltal uralkodik az író oly szuverén hatalommal az élet külső és belső, nagy és kicsiny mozzanatainak változatos szövevényén, hogy hőseit spontán jellemzéssel, belső szükségszerüséggel indítja el sorsuk ösvényén. S a hősök ezen az úton, látszólag kényszer nélkül, megtalálják és átélik életkörük összes sajátos tárgyait és eseményeit. Éppen mivel az alakok, a szó mélyebb értelmében, tipikusak, kell nekik tipikus életútjukon életkörük legfontosabb tárgyaival többszörösen találkozniok. S a nagy írónak szabad választásától függ, hogy ezeket a tárgyakat ott és akkor mutassa be, ahol és amikor a nagy életdráma tipikus és szükséges kellékeivé váltak.

Tán nincs is modern író, akinél a tárgyak teljessége oly gazdag és viruló bőségü volna, mint Tolsztojnál. Ne csupán a „Háború és béke"-re gondoljunk, melyben az udvaron és a vezérkaron kezdve a guerilla-harcosokig és hadifoglyokig a háború minden részlete és a születéstől a halálig a békés

magánélet összes szakaszai ábrázolva vannak. Gondoljunk a „Karenina Anna" báljaira, klubjaira, társaságaira, vizitjeire, konferenciáira, a különféle mezei munkákra, a lóversenyekre, a kártyajátszmákra; a bírósági és a börtönélet különböző oldalaira és jelenségeire a „Feltámadás"-ban. De ha e képek közül, melyeket Tolsztoj olyan kedvteléssel fest meg szélesen és részletesen, hogy az összkép keretében mindegyik külön képpé válik, ha e képek közül akármelyiket közelebbről elemezzük, észre kell vennünk, mennyire ellentétesek ezek a modern realizmus képeivel és mennyire rokonok a régi epikus költészetéivel.

Ezek a tolsztoji képek sohasem kulisszák, sohasem *csak* képek és leírások, sohasem csak „járulékok" a tárgyak teljességéhez. A karácsonyi álarcosmenet a „Háború és béké"-ben a válságot jelenti Nyikolaj Rosztov és Szonja szerelmében; a győztes lovasattak: a válságot Nyikolaj Rosztov életében; a lóverseny fordulópont Vronszkij Karenina Annához való viszonyában; a törvényszéki tárgyalás Nyehljudov és Katyusa sorsdöntő találkozása; és így tovább. A tárgyak teljességéből kiragadott és ábrázolt rész: egy vagy több hös belső fejlödésének szükséges alkatrésze.

E szálak és összefüggések Tolsztoj müveiben igen bonyolultak és változatosak. S itt nemcsak az egyes objektív események és a hösök szubjektív élményei közti érintkezési pontokról van szó, hanem arról is, hogy a mese többé-kevésbbé fontos fordulatai ezeken a pontokon bonyolódnak le. És e fordulat minden szakasza, az alakok minden érzése és gondolata eltéphetetlen szálakkal fonódik egybe a fordulóponttal, a cselekmény fordulatára alkalmat nyujtó emez eseménnyel. Például: már elkerülhetetlen, hogy Vronszkij és Anna viszonya Kareninhoz válságba jusson. De a lóverseny és Vronszkij balesete nemcsak alkalom arra, hogy ez a válság kitörjön, hanem egyben a válság természetét is megszabja. Mindhármuk jellemében olyan vonásokat tár fel, amelyek más körülmények közt nem nyilatkoztak volna meg *úgy* és *annyira* jellegzetesen. S ezért, e belső szálak miatt, amelyek a lóversenyt a hösökhöz és a cselekményhez füzik, teljesen elvész annak puszta „képszerüsége". A nagy dráma elkerülhetetlen kibogozódási jelenetévé lesz, amelyet még változatosabbá és jellemzöbbé tesz az, hogy a versenylovaglás Vronszkij tipikus foglalkozása,

hogy az olyan versenyek látogatása, melyeknél az udvar is jelen van, tipikus szokása a bürokrata Kareninnak, vagyis az egyéni sorsok és a tárgyak teljessége közti változatos viszonylatok társadalmi vonatkozások révén még változatosabbakká és tipikusabbakká lesznek.

A tárgyak teljességének ilyenmódon való ábrázolása megszabadítja Tolsztojt — mint az igazán nagy epikusokat — attól, hogy szárazan és unalmasan leírja a „milieu"-t, melynek összefüggése az egyéni sorsokkal mindig csak általános és elvont s ezért esetleges marad. A tárgyak teljessége Tolsztojnál spontánul és közvetlenül érzékelhetően fejezi ki az egyéni sorsok összefüggését az őket környező világgal.

5.

Az objektumok totalitásának ilyen módon való ábrázolása elengedhetetlen feltétele tipikus jellemek ábrázolásának. Engels a karakterek tipikusságával szoros kapcsolatban kiemeli a tipikus körülmények rendkívüli jelentőségét, mint a valóságos realizmus feltételét. De ezeket a tipikus körülményeket lehet elvontan és lehet konkrétan megrajzolni akkor is, ha szociális lényegük szerint különben helyesen vannak leírva. S az újabb realistáknál mindinkább elvonttá válik a leírás. Ha a költői mű alakjai, azok egymáshoz való viszonya, életrajzuk stb. nem ábrázolható olyan módon, hogy az ember és a külvilág közti vonatkozások a jellemfejlődésnek természetes következményei; ha a cselekmény színterei és eszközei az egyén szempontjából nézve csak véletlen jellegűek (vagyis ha művészileg kulisszaként hatnak): akkor a tipikus körülményeket a művész *nem* adhatja tényleg meggyőzően. Mert *ésszel* elismerni azt, hogy valamely környezet, valamennyi lényegesen hozzátartozó jelenséggel, tökéletesen van leírva, egészen mást jelent, mint annak a mélységes élménynek részesévé lenni, hogy egyéni emberek tényleg átélt életkörülményeinek végtelen gazdagságából hogyan nő ki sorsuk s hogyan szövődnek össze eltéphetetlen fonalakkal sorsuk fordulatai életkörük tipikus viszonyaival.

Világos, hogy az ábrázoló stílus változása magának a társadalmi valóság változásának tükröződése, annak visszfénye, hogy a kapitalizmus az emberi lét összes létformái

felett mindjobban átveszi az uralmat. Hegel igen világosan felismerte e változás hátrányos befolyását, a művészetre általában, s különösen a nagy epikus művészetre. Így ír erről:

„Ami az ember külső életének tartozéka, ház és kert, sátor, szék, ágy, kard, lándzsa, a hajó, mellyel a tengert szántja, a kocsi, melyen harcba száll, sütés, főzés, evés-ivás, mindennek nem szabad az ember számára halott eszközzé válnia, mindebben minden érzékével elevennek kell éreznie azért, hogy e magukban külsőséges dolgoknak az emberi egyéniséggel való szoros összefüggésben emberi lelket lehelő egyéni képet adjon. A mi mai gépi és gyári életünk, a belőle származó termékekkel, és általában külső életszükségleteink kielégítési módja, éppúgy nem adja meg az ősi eposzhoz szükséges élet-hátteret, mint a modern államszervezet. Mert ahogy a tulajdonképpeni epikus világnézet viszonyaiban még nem kellett, hogy az ész a maga általánosságaival, s ezeknek az általánosságoknak az egyéni véleménytől független uralmával érvényesüljön, akként e viszonyokban az embernek még nem szabad kiszakadnia a természettel való eleven összefüggéséből s nem szabad leválnia a természettel való erős és friss, részben baráti, részben harcos közösségről."

Ezzel Hegel találóan adta meg a modern polgári regény központi stílusproblémáját. A nagy regényírók mindig is hősies harcot folytattak azért, hogy a polgári viszonyoknak, az emberek egymásközötti és a természethez való kapcsolatainak azt a ridegségét és mostohaságát, mely mereven a költői ábrázolás ellen szegül, művészileg legyűrjék. De a költő csak azzal gyűrheti le ezt az ellenállást, ha a kapcsolatok még élő elemeit magában a valóságban fölfedezi, ha a maga gazdag, tényleg átélt tapasztalataiból összeszedi és művészileg tömöríti azokat a mozzanatokat, melyekben e kapcsolatoknak még eleven tendenciái mint az egyes emberek közti viszonyok, nyilatkoznak meg. A kapitalista világ gépszerűsége és „befejezettsége" ugyanis, amiről Hegel ír és amit Hegel nyomán annyiszor emlegettek: a kapitalizmus valóságos és fokozódó fejlődési tendenciája, de — sohase feledjük el — mégis *csak tendenciája* az ilyenirányú fejlődésnek, s a társadalom objektíve sohasem „kész", halott, megmerevedett valóság.

A polgári realizmus döntő művészi problémája tehát az,

hogy az író az ár ellen úszik-e, vagy a kapitalizmus sodrával viteti-e magát?

Az első esetben eleven képek támadnak, melyeket persze roppant nehéz a makacskodó anyagból kicsiholni, de amelyek mégis igazak és valóságosak, mert a mégis meglevő elevenséget, a „kész" világ elleni harcot ábrázolják. Igazságuk azon alapul, hogy a tartalmában szociálisan helyeset szélsőségesen túlzott formában ábrázolják.

A második esetben — s ez, Flaubert óta, az újabb realizmus módszere — az ár ellen úszás egyre jobban megszűnik. De felületesek lennénk, ha azt mondanánk, hogy az irodalom ezzel közelebb jutott az élethez; hogy az élet megváltozott, s az irodalom ezt a változást követte csak. Nem; ha az írók a maguk művészi gyakorlatában engednek ennek a valóban meglevő szociális fejlődési tendenciának (mely azonban mégis *tendencia* csupán), akkor műveikben a szociális valóság puszta tendenciájából általános és mindent átfogó létet csinálnak. Műveik, melyek a kapitalista valóságból semmi élőt kihámozni nem tudnak, ezért merevebbek, „készebbek", mint a társadalmi valóság, unalmasabbak, vigasztalanabbak és banálisabbak, mint az ábrázolt világ.

Természetes, hogy a kapitalista társadalomból, az embernek a környezetéhez való viszonyát illetően, nem lehet olyan elevenséget kihozni, mint amilyet Homéroszná l találunk. Kivételes szerencse, ha a modern regény történetében Daniel Defoenak sikerült a „Robinson"-ban mindama szerszámokból, melyek az ember legelemibb létfenntartásához kellenek, magukban feszültséget rejtő cselekmény-elemeket csinálni, s azokat az emberi sorssal való eleven összefüggésüknél fogva, a szó legnemesebb értelmében költőileg ábrázolni.

Ám ha a „Robinson" elszigetelt jelenség is, mégis tanulságos az az *irány*, amelyben a költő fantáziájának működnie kell, hogy a kapitalista valóság prózáját legyűrhesse. Cseppet sem használ a münek, ha az író leírásaiban a legtalálóbb szavakat alkalmazza. Cseppet sem használ, ha az ábrázolt emberek lelkében a legmélyebb gyászt, a legkeserűbb lázadást szólaltatja meg afelett, hogy a világ ilyen vigasztalan, ilyen üres, ilyen embertelen, ennyire „kész" lett. Cseppet sem használ, ha ez a gyász a legöszintébb hangon nyilatkozik meg. „Robinson" példája mutatja, hogy a harc a kapitalista világ prózája

ellen csak akkor lehet sikeres, ha a művész olyan helyzeteket *talál ki*, melyek a valóság keretében magukban nem lehetetlenek (ha tényleg soha és sehol elö nem is fordulnak, s ha ezekben a teljes elevenséggel kitalált helyzetekben emberei életét szabadon, szociális létük minden vonatkozására kiterjeszkedöen játszatja le.

Tolsztoj egyedülálló epikus nagysága ezen a kitalálóképességén alapszik. Cselekményei látszólag lassan, heves fordulatok nélkül, egyenesvonalúan, emberei köznapi életének kerékvágásában haladnak. Látszólag. De Tolsztoj ezen az „egyenes" úton mindenütt olyan helyzeteket gondol ki, melyek alakjai konkrét fejlödési szakaszából belsö költöi szükségszerüséggel következnek s amelyekben ezek az emberek eleven összefüggésben vannak a természettel. Különösen a „Háború és béke"-ben van temérdek ilyen nagyszerü elevenségü kép. Gondoljunk a csodálatos vadászatra, melyet a Rosztov-család rendez, s utána az esti idillre az öreg nagybácsinál. A „Karenina Anná"-ban az emberek viszonya a természethez már sokkal problematikusabb. Annál nagyszerübb az a zsenialitás, mellyel Tolsztoj éppen Konsztantin Levinnek a parasztokhoz való problematikus viszonyából, az emberi munkával szembeni, földesúri szentimentális beállítottságából minden müvészi kényszer nélkül olyan képeket támaszt, mint például a szénakaszálás.

De téves volna az ábrázolt világ költöi megelevenítésének problémáját az embernek a természethez való viszonyára korlátozni. A növekvö munkamegosztás falu és város között, a város gyarapodó társadalmi súlya szükségessé teszi, hogy a cselekmények színtere mindgyakrabban a város, sőt a modern nagyváros legyen. S nincs az a költöi fantázia, mely ezekben a városokban homéroszi összefüggéseket találhatna ki ember és természet, ember és ember, ember és áruvá lett környezö tárgyak között. De ebből korántsem következik, hogy a realista írónak a nagyvárosi élet sivár prózája elött kapitulálni kell.

A nagy realisták éppen ezen a téren sohasem kapituláltak.

De ehhez az kell, hogy a költö olyan helyzeteket *találjon ki*, melyekben a nagyvárosi élet elevenné és költöivé válik. A költöiség csak az emberi jellemek legmélyebb megelevenítéséböl, az emberek egymásközti drámai összefüggéséböl származhatik. Ha az írónak sikerül olyan emberi összefüggéseket

létrehozni, olyan helyzeteket kitalálni, melyekben az emberek harcias kölcsönös viszonya egymáshoz nagy drámává fokozódik, akkor a drámában mindama tárgyak, melyekben az emberi viszonylatok kifejezésre jutnak és amelyek e viszonylatokat közvetítik, éppen e közvetítés révén költői varázst nyernek. Hogy mily tudatosan dolgoztak ebből a szempontból a nagy realisták, ezt Balzac regényének („A kurtizánok fénye és nyomora") egy helyéből láthatjuk. Tetőfokára hágott a nagy párbaj Vautrin, a „bagno Cromwellje" és Corentin, korának legnagyobb spiclije között. Corentin segéde, Peyrade, léptennyomon veszélyben érzi magát „és így a félelem, amit az ellenséges törzsek cselei az amerikai erdőkben gerjesztenek s amiből Cooper olyan sok hasznot húzott, a párizsi élet legkisebb részletét is költőivé aranyozta. A járókelők, a boltok, a kocsik, valaki, aki egy kirakat előtt áll, mindez az emberi számoknak (így nevezi Balzac a titkosrendőröket — *L. Gy.)*, melyekre az öreg Peyrade védelme bízva volt, ugyanazt a roppant érdekességet nyujtotta, mint Cooper regényeiben egy-egy fatörzs, hódvár, bunda, bivalybőr, mozdulatlan csónak vagy vízfeletti lombkorona."

Persze, hogy a kapitalizmusban már nem bugyoghat az a tiszta, szép, egyszerű poézis, ami az emberiség gyermekkorát Homéroszánál üdíti. A nagy realisták élethűségének az a kényszerű következménye, hogy ha a kapitalista életet s különösen a nagyváros életét elevenné teszik, akkor a kapitalista élet egész komor kísértetiessége, egész szörnyű embertelensége válik költészetté. De valóságos költészetté: éppen vigasztalan iszonyúságában válik költőileg elevenné. Ám ha az igazi költő fölfedezi és felszínre hozza a kapitalista élet irtózatos rútságában a költői szépséget, ez olyan távol van az élet felületének ama fényképező másolásától, amely az ábrázolás eszközének a vigasztalan sivárságot teszi meg, mint ég a földtől.

Gondoljunk Tolsztoj későbbi korszakának mesterművére, az „Iljics Iván halálá"-ra. Külsőleg itt is, éppúgy, mint a modern realistáknál, az átlagember köznapi sorsa az ábrázolás tárgya. De Tolsztoj fantáziája, mely a haldokló kényszerű izoláltságából csaknem lakatlan robinzoni szigetet csinál — a borzalom szigetét, az értelmetlen élet utáni borzalmas halál szigetét —, valamennyi embert és valamennyi tárgyat, mely az emberi vonatkozásokat közvetíti, ezzel az iszonyú és komor

költészettel veszi körül. A bírósági tárgyalások, a kártyajátszmák, a színházlátogatások, az ízléstelen lakásberendezések elsüllyedő világától egészen a halálos beteg test szükségleteinek undorító szennyességéig: hallatlanul eleven és mozgalmas világ zárul itt össze, amelyben minden tárgy beszédes poézissel a kapitalista társadalomban élő ember életének irtózatos sivárságát és értelmetlenségét ábrázolja.

Az öregedő Tolsztoj müveinek ez a költőisége már magában a formában is erősen rokon a XIX. századeleji nagy realisták módszerével. De éppen itt igen nagyok a különbségek, történelmileg és művészileg egyaránt. Balzac és Stendhal éppen azzal győzik le a polgári társadalom „kész", költőietlen jellegét, hogy a társadalmi életet egyének szenvedélyes viszonyainak harcos kölcsönhatásává oldják fel, hogy a társadalom az ő embereikkel szemben nem áll „kész" hatalomként, halott apparátusként, nem úgy áll, mint valami sorsszerű és megmásíthatatlan.

Nemcsak arról van szó, hogy az akkori társadalom objektíve is, ebben az irodalmi tükröződésben is, szakadatlan forrongásban van — hiszen az 1789—1848 közötti idő ez —, hanem arról is, hogy a Balzac és Stendhal hősei csakugyan „maguk csinálják a maguk történelmét". A bíróság Balzacnál nem egyszerűen az az intézmény, melynek bizonyos társadalmi funkciói vannak (mint a 48 utáni íróknál). Hanem igenis: különböző társadalmi küzdelmek csatatere, minden kihallgatás, minden aktamegírás, minden ítélet stb. bonyolult szociális harcoknak az eredménye, melyeknek egyes szakaszait mi is átéljük.

A társadalmi világ átalakulása Tolsztoj egyik főtémája. Lenin az egyik Tolsztoj-kritikájában kiemeli Levin szavait s így kommentálja őket:

„Nálunk most minden felfordult és csak most alapozódik meg — nehéz az 1861—1905-ös időszak jobb jellemzését adni. Hogy mi «fordult föl», azt mindenki, ma legalább is minden orosz jól tudja. A jobbágyság az, és az egész, annak megfelelő, «régi rend». Hogy mi «alapozódik meg», az a lakosság legszélesebb tömegeinek teljesen ismeretlen, idegen, érthetetlen."

Tolsztoj rendkívüli költői érzékenysége minden emberi változás iránt, ami a régi Oroszország e „felfordulásával" függött össze, írói nagyságának egyik leglényegesebb alkatrésze. Politikai és egyéb ítéletei erről a fejlődésről lehettek még oly

hamisak, vagy reakciósak, a változásokat, amelyeket a régi Oroszország felfordulása a társadalom minden rétegében előidézett, Tolsztoj roppant világosan látta, éspedig *nem* mint bizonyos *álló* állapotot, nem mint megmeredt fejlődési szakaszt, hanem mindig mint eleven mozgást.

Gondoljunk egy olyan Tolsztoj-alakra, mint Oblonszkij a „Karenina Anná"-ban. Tolsztoj nem ábrázol (naturalista módra) egy földbirtokos bürokratát a kapitalizálódás bizonyos fokán, hanem Oblonszkij előttünk lefolyó életében mutatja meg a kapitalizálódás egyre erösödö folyamatát. Emberi típusa szerint Oblonszkij inkább a régi nemességhez tartozik, amely a „széles", munkátlan életalapot többre tartja az udvari, szolgálati vagy katonai karriernél. Éppen ezért olyan érdekes átfejlődése félkapitalistá, a kapitalizmus által korrumpált típussá. Oblonszkij hivatalvállalásának csak anyagi okai vannak: nem tud megélni földjáradékából a kívánt színvonalon. A kapitalizmussal való belsöbb összefüggés létrehozása (felügyelöbizottsági tagság stb.) ennek a fejlődésnek természetes következménye, az új parazita életalap „természetes" kiszélesítése.

Ezen az alapon Oblonszkij esetében a földbirtokos régi, életélvezö világnézete felületesen jóindulatú, felületesen epikureus liberalizmussá alakul át. Elfogad mindent a modern világnézetből, amivel az élet zavartalan élvezését ideológiailag alá tudja támasztani. De annyiban mégis megmarad régi nemesnek, hogy hivatalnok kollégái kíméletlen stréberségét ösztönszerüen megveti és a liberális „laissez-faire" benemavatkozási elvét jóindulatú egoizmussal az „élni és élni hagyni" és az „utánam az özönvíz" kaptafájára húzza.

A XIX. századeleji nagy realisták és Tolsztoj végsö kompozíciós elvei közti különbség dolgában azonban döntö, hogy a társadalmi intézmények Tolsztojnál objektíve már eleve sokkal „készebbek", élettelenebbek, embertelenebbek, gépszerübbek, mint aminök Balzacnál vagy Stendhalnál valaha is voltak. És ez éppen Tolsztoj müvészetének legerösebb oldalával is függ össze, azzal, hogy a társadalmat a kizsákmányolt paraszt szempontjából nézi.

Már a balzaci világban észlelhetö, hogy az állami és társadalmi intézmények csak amaz osztályok képviselöi számára oldódnak fel emberek közötti küzdelmes cserehatássá, amely osztályok a hatalom körüli harcban közvetlenül résztvesznek.

A társadalom plebejus rétegei számára ezek az alakulatok szintén „kész" világ, amely magábazártan, apparátusszerüen áll velük szemben. Csak Vautrin kolosszális alakja viszi odáig, hogy gazdag változatú harcot folytat az államhatalommal; a többi gonosztevö a társadalom pórusaiban tengeti nyavalyás életét s a rendörség személytelen, legyözhetetlen hatalomként áll velük szemben. Méginkább így van ez a parasztoknál és a kispolgárság alsóbb rétegeinél. Csak természetes tehát, hogy Tolsztojnak, aki a világot a kizsákmányolt paraszt szemével nézi, ilyen képe van a társadalomról és az államról.

De ezzel még nincs teljesen megmagyarázva Tolsztoj Balzacétól eltérö álláspontja ezekben a kérdésekben. Mert Tolsztoj müveiben az uralkodó osztályok tagjai is máskép állnak az állami és társadalmi intézményekkel szemben, mint Balzac emberei. Ezek az ö számukra is tárgyszerü, kész világot alkotnak. Ennek az okát nem nehéz megtalálni. Elsösorban a cári önkényuralom jellege miatt van ez így. Ebben az önkényuralomban az állami és társadalmi eseményekbe beavatkozni csak az intrika, a korrupció, az udvari hajbókolás útján lehet, vagy: lázadással. Emberek, akiknek szellemi és erkölcsi színvonala csak egy kissé is emelkedett volt, még annyira sem érezhették a magukénak ezt az államot, mint Balzac és Stendhal emberei a maguk idejének különböző államformáit. S a cári államnak és társadalmi intézményeknek ez a „kész" és halott jellege Tolsztojnál, az államhatalomnak az orosz társadalmi élettöl való fokozatos elidegenedésével párhuzamosan, egyre merevebb vonásokat ölt.

A történelmi mult nagy távolságából Tolsztoj világába elszórtan még egyes alakok nyúlnak át, akik, Tolsztoj felfogása szerint, eleven tevékenységet fejthettek ki ebben az államban. Így a „Háború és béke"-ben az öreg Bolkonszkij herceg. De ö is elkedvetlenedett, visszavonult birtokára és fiának az élete már nem egyéb a családások láncolatánál: családik abban az illüziójában, hogy a cári Oroszország katonai vagy politikai életében tisztességes és tehetséges ember tevékeny részt vehet. A családásoknak ez a láncolata Tolsztoj müveiben sem Andrej Bolkonszkij, sem Pierre Bezuhov esetében nem pusztán egyéni sors. Ellenkezöleg: világosan megmutatja a francia forradalom és a napoleoni korszak ideológiai tükröződéseit a cári Oroszországban, azokat a lelki okokat és emberi összeütközéseket,

melyek az orosz nemesség legjobbjait a dekabrista fölkelésbe vitték. Hogy Pierre Bezuhov is eljutott volna-e odáig, az Tolsztoj regényéből nem derül ki. De tény, hogy Tolsztoj sokáig foglalkozott egy dekabrista-regény tervével, tehát ilyen nemesi lázadók ábrázolását szem előtt tartotta.

De az a társadalmi és állami élet, amelyet Tolsztoj ifjúságában és férfikora elején látott, meglehetősen laza szervezet volt, tág és nagy pórusokkal. A „Háború és béke" világában a rabságnak még félig patriarchális formájával találkozunk s ez a helyi és magánéletben még némi szabad mozgást tesz lehetővé. Gondoljunk az udvartól közvetlenül nem függő vidéki nemesek életére, a guerilla-harcosok működésére és egyéb hasonlókra. Ezeket a vonásokat Tolsztoj nyilván nagy történelmi igazsággal figyelte meg és jegyezte fel. De látását erősen befolyásolta az a fejlődési fok, amelyre ő maga ebben az időben eljutott és az orosz társadalom fejlődése abban a korban, amikor Tolsztoj e művet írta. A történelmi fejlődéssel együtt megváltozik Tolsztoj véleménye államról és társadalomról, s ehhez képest változik a kép is, amelyet róluk ad. Ifjúkori műve, a „Kozákok", s a többi ifjúkori kaukázusi novellája is centrális társadalomfelfogásában erősen hasonlít a „Háború és béke"-hez, míg a késői töredék, a „Hadzsi Murat", mely témája szerint ugyanezt a világot ábrázolja, már sokkal merevebb állami és társadalmi szerkezetet mutat, melynek az egyéni tevékenység számára sokkal kevesebb pórusa van.

A valóság megváltozásának hajtóereje a kapitalizmus növekedése volt. De a tolsztoji világ megértéséhez tudni kell, hogy a kapitalizmus, úgy, ahogy az Oroszországban nőtt, Lenin szavai szerint, „ázsiai" kapitalizmus volt, „októbrista"-kapitalizmus.

S ez csak fokozza a tényt, hogy e társadalmi alap nem kedvez az irodalomnak, erősíti a társadalmi alakulatok halottságát és merevségét. Amit Marx annakidején a német fejlődésről mondott, az még nagyobb mértékben érvényes az öregedő Tolsztoj Oroszországára: „Minden egyéb szférában mi is, mint az egész kontinentális Nyugat-Európa, nemcsak a kapitalista termelés fejlődésétől szenvedünk, hanem e fejlődés hiányától is, modern nyavalyákon kívül egész sor öröklött nyavalya is nyom bennünket, amelyek régi-régi, elavult termelési módok továbbtengődéséből s a kíséretükben fellépő *korellenes* társa-

dalmi és politikai viszonyokból származnak. Nemcsak az élőt kell megsínylenünk, hanem a holtat is."

Éppen azáltal, hogy Tolsztoj túlnyomóan a felsőbb osztályok életét rajzolja, roppant plasztikusan jut nála kifejezésre a keletkezőben lévő orosz kapitalizmusnak ez az „ázsiai" jellege, az a tendenciája, hogy a történelmileg elavult önkényuralmat nem szétzúzza, vagy felszámolja, hanem csak a kapitalista érdekekhez alkalmazza. Már a „Karenina Anná"-ban pompás típusait ábrázolja Tolsztoj ennek a kapitalizálódásnak s az orosz nemesség ennek megfelelő bürokratizálódásának. A már említett Oblonszkij-típus mellett, melyben Tolsztoj hallatlanul gazdag és emberileg finom leírását adja ama liberális áramlatoknak, amelyeket e réteg minden félszegségükkel és jóindulatú korrupciójukkal együtt magáévá tesz, egyszersmind a modern nemes típusát is ábrázolja Vronszkijban. Vronszkij Anna iránti szenvedélyes szerelme miatt megváltoztatja társadalmi létalapját, abbahagyja katonai pályafutását s kapitalista nagybirtokossá válik, aki bevezeti birtokán a kapitalista földmüvelést, a nemesség politikai életében liberalizmusért és haladásért harcol, s a nemesség régi „függetlenségét" nagykapitalista alapon igyekszik megújítani. Szerelmének — mely szociális szempontból „véletlen" — az a következménye, hogy ezt a Vronszkij osztályára nézve tipikus fejlődési folyamatot elömozdítja. S e két alak kiegészítéseképpen itt van Karenin, a már teljesen elbürokratizálódott reakciós, obszkurantista, képmutató és üres kormányhivatalnok. A kapitalista munkamegosztás, mint életforma, mint a gondolkodás és érzés döntő tényezője, egyre jobban benyomul az emberi viszonylatokba és Tolsztoj egyre keserűbb iróniával, mindig mélyebb megfigyelések alapján ábrázolja, hogyan válnak e világ emberei munkamegosztásos gépekké.

Ez a munkamegosztás kitünö eszköz a dolgozó tömegek elnyomására és kizsákmányolására. S Tolsztoj ezt az apparátust éppen mint az elnyomás és kizsákmányolás eszközét gyülöli. Ezt a folyamatot, mint nagy és átfogó müvész, a népesség minden osztályával kapcsolatban ábrázolja. Fölfedi belsö dialektikáját, azt is, hogy a kapitalista bürokrácia munkamegosztása nemcsak az elnyomottat, hanem az elnyomót is elemberteleníti s egyre inkább puszta automatává, mégpedig gonosz automatává alakítja át. Ez a folyamat azonfelül ellene fordul

magának a bürokratának is, élete minden olyan pillanatában, amikor saját, elemi életérdekei fölmerülnek, mikor emberségének némi maradéka kiáltoz belőle.

Gondoljunk a csodaszép jelenetre Iljics Iván és orvosa között. Iljics Iván teljesen elbürokratásodott, olyan bíró, aki a pörökből, bürokrata virtuozitással, már minden emberit eltávolított s a nagy, cári elnyomó gépezet jól funkcionáló kerekévé lett. Hasztalan igyekeznek a gépezet kerekei közé szorult vádlottak esetüknek a többi esettől eltérő és emberi oldalait megmagyarázni, az ügyes bíró nyugodt udvariassággal tereli őket a paragrafusok malomkövei közé, melyek úgy őrletik meg őket, ahogy a cárizmus érdeke kívánja.

De Iljics Iván veszedelmesen megbetegedett s szeretne orvosától felvilágosítást kapni állapotáról.

Ám az orvos éppen olyan tökéletes bürokrata, éppen olyan tökéletes gépezet, mint Iljics Iván s ugyanúgy kezeli most őt, ahogy ő kezelte vádlottait.

„Mindez pontosan ugyanaz volt, ahogy azt Iljics Iván a vádlottaival ezerszer ragyogóan végigcsinálta. Éppen olyan ragyogó volt az orvos ítélete s éppen olyan diadalmasan, sőt megelégedetten pillantott szemüvege fölött a vádlottra. Az orvos véleményéből Iljics Iván azt a következtetést vonta le, hogy rosszul áll, s hogy neki, a doktornak, és igenis kérem, mindenkinek egészen közömbös, hogy ő rosszul áll. S ez a következtetés fájdalmasan meglepte Iljics Ivánt, aki nagyon megsajnálta önmagát s nagyon megharagudott az orvosra, aki egy ilyen fontos kérdésben közömbös marad.

De semmit sem mondott, fölkelt, letette a pénzt az asztalra, és sóhajtva ezt mondta:

— Mi, betegek, valószínűleg gyakran nem helyénvaló kérdéseket teszünk fel — mondotta. — Általában veszedelmes betegség ez, vagy sem?

Az orvos szigorúan nézett rá egyik szemével a szemüvegen át, mintha ezt mondaná:

— Vádlott, ha nem marad meg a föltett kérdések keretei közt, akkor kénytelen leszek intézkedni, hogy a tárgyalási teremből eltávolíttassék."

S éppen az az iszonyú Iljics Iván haldoklásában, hogy az életnek ez a megmerevedése mindenütt ott áll előtte, mikor most, a fenyegető halállal szembenézve, először érzi szüksé-

gét annak, hogy az emberekkel emberi viszonyba lépjen s kikerüljön élete értelmetlenségéből.

Az orosz társadalom fejlődése fokozza az „ázsiai kapitalizmussal" összenőtt önkényuralom szörnyűségét. S ezzel a fejlődéssel párhuzamosan, mely feltartóztathatatlanul halad az 1905-ös forradalom felé, nöttön nő Tolsztoj gyülölete és megvetése az így létrejövő társadalom embertelen mivoltával szemben. Már a bürokrata Karenin alakjában igen plasztikusan áll elöttünk ez az elembertelenedés. Egy társas összejövetelen Karenin észreveszi Vronszkij és Anna keletkezöben lévő szerelmét. Kimagyarázkodásra készül a feleségével:

„S Karenin fejében világosan elrendeződött minden, amit most feleségének mondani fog. Végiggondolva, hogy mit fog mondani, sajnálta, hogy idejét és eszét ilyen észrevétlen, házi használatra kell fordítania, de ennek dacára fejében világosan és határozottan, mint egy előterjesztés, kialakult az elmondandó beszéd formája és egymásutánja: «meg kell mondanom és hangsúlyoznom kell a következőket: először, a közvélemény és az illem jelentőségének megvilágítása; másodszor, a házasság jelentőségének vallásos megvilágítása; harmadszor, ha kell, rámutatás arra, milyen szerencsétlenség származhat ebből fiúnkat illetően; negyedszer, rámutatni arra, hogy ez Annára nézve is szerencsétlenség»".

Későbbi müveiben, s különösen a „Feltámadás"-ban, Tolsztoj mégjobban gyülöli ezt az embertelenséget. Mert most még világosabban látja az állami apparátus elemberietlenedésének összefüggését a dolgozók elnyomásával és kizsákmányolásával. Karenin bürokrata stréberségében még csak rejtetten volt meg ez a népellenes irányzat: abban a teljes közönyben, amelylyel aktaszerüen és stréber módjára milliók ügyét elintézte. (Tolsztoj fejlödését érdekesen világítja meg, hogy ezt az embertelenséget, ami a kérdések formálisan bürokratikus kezelésében nyilatkozik meg, a „Háború és béké"-ben helyenként még humoros iróniával kezelte, mint például Bilibin alakjánál.) A „Feltámadás"-ban már szembeállítja az embertelen apparátust áldozatai szenvedésével. A cárizmus kapitalista államának elnyomó gépezetéről olyan átfogó, sokoldalú és igaz képet ad, amilyen az egész polgári irodalomban nincsen. Az uralkodó osztály buta gazemberek bandája, akik vagy gonosz stréberséggel, vagy naiv korlátoltsággal gyakorolják funkcióikat,

s akik már teljesen a szörnyű elnyomó gépezet kerekeivé váltak. Swift Gulliverjének befejező része óta író még ilyen hatalmas iróniával nem kezelte a kapitalista társadalmat. S az uralkodó osztály emberének ábrázolása is egyre jobban magára ölti a szatirikus iróniának ezt a formáját. Az uralkodó osztály képviselői, udvariasan csillogó külső mázuk alatt, mindinkább Swift Yahooira, büdös embereire hasonlítanak.

Tolsztoj ugyan a kapitalista apparátus speciálisan cári formáját mutatja be, de ez nem csökkenti világirodalmi általánosságát. Ellenkezőleg: a konkrét életbőség és élethűség, ami ezáltal létrejön, csak fokozza ezt az általános érvényűséget. Mert a szörnyű önkény, valamennyi embersors kiszolgáltatottsága ennek az apparátusnak: mély és általános igazság. Ennek az önkénynek különleges megjelenési formája, a cári bürokrácia, csak az általános vonalak konkrét fokozása. Tolsztoj például megírja, hogy Nyehljudov herceg egy bebörtönzött forradalmárnő érdekében közbelép az egyik ilyen tábornoki egyenruhába öltözött Yahoonál. Mivel a tábornok felesége Nyehljudovval flörtölni szeretne, a forradalmárnőt szabadonbocsátja.

„Elutazása előtt, már az előszobában, Nyehljudovval szembejött az inas, Mariette levélkéjével: «Pour vous faire plaisir, j'ai agi tout à fait contre mes principes, et j'ai intercédé auprès de mon mari pour votre protégée. Il se trouve que cette personne peut être relâchée immédiatement. Mon mari a écrit au commandant. Venez donc ‚önzetlenül'. Je vous attends. M.»[7]

— Hát ehhez mit szól? — mondta Nyehljudov az ügyvédnek. — Hiszen ez rémes. Ezt a nőt hét hónap óta magánzárkában tartják és most kiderül, hogy ártatlan és csak egy szó kellett ahhoz, hogy szabadon bocsássák.

— Ez mindig így van."

S a „Feltámadás"-ban nem egy ilyen eset van. Tolsztoj a fantázia rendkívüli változatosságával mutatja meg, hogy a legkülönbözőbb sorsok hogyan függnek közvetlenül ilyen egyéni véletlenektől, az uralkodó osztályok egyes tagjainak személyes

[7] „Hogy örömet szerezzek Magának, elveim ellenére is közbenjártam férjemnél a Maga pártfogoltja érdekében. Kiderült, hogy az illető azonnal szabadon bocsátható. Férjem írt a parancsnoknak. Jöjjön hát «önzetlenül». Várom. M."

érdekű önkényétől. De az önkényességek együttesen és rendszerbe foglalva világos és szükségszerű összképet adnak. Mindezeken a véletleneken keresztül nyilatkozik meg az emberteleníté vált apparátus nagy szükségszerűsége: az uralkodó osztály magántulajdonának megvédése a legbrutálisabb eszközökkel.

Így a koros Tolsztoj egyre fokozottabb mértékben iszonyúan „kész" világot rajzol. A társadalom rései, melyeken keresztül még szabadabb emberi tevékenység volt lehetséges, egyre jobban eltömődnek. Nyehljudovnak már nem lehetnek illúziói a falusi életről, a földbirtokosok és parasztok érdekeinek kiegyenlítéséről, ahogyan még — ha kínosan és problematikusan is — Konsztantin Levinnek lehettek. És az ember magánérdekű ténykedése a családi élet keretein belül, ahová Nyikolaj Rosztov és Levin még menekülhettek, már szintén nem létezik a későbbi Tolsztoj számára.

A „Kreutzer-szonáta" óta Tolsztoj a szerelmet és a házasságot is „modern" formájában látja. A hazugság és a szemforgatás speciális formáját, az emberek elembertelenedését látja bennük, ami a kapitalista társadalomnak köszönhető. Egyik beszélgetésük alkalmával azt mondja Gorkijnak:

„Az ember kibírja a földrengést, a járványokat, a betegségek szörnyűségét, a lélek összes kínjait, de minden időkben a leggyötrelmesebb tragédiája volt, van és lesz a hálószoba tragédiája."

Tolsztoj itt, mint csaknem mindenütt, ha filozófusként lép fel, gondolatait „időtlen" formában fejezi ki. De mint művész sokkal konkrétabb és történetibb. A „hálószoba tragédiájáról" öregkorában adott egynéhány rajza lehet aszkétikus világnézetének dokumentuma, de korábbi, csakugyan művészi ábrázolásai szétvetik azt az elvont és dogmatikus keretet és a modern polgári szerelem, házasság, prostitúció, a nő kettős kizsákmányolásának *kapitalista* szörnyűségeit állítják elénk.

Hol van ebben a világban hely a cselekvés számára?

Tolsztoj mindinkább olyan világot ábrázol, amelyben becsületes ember számára nincs már cselekvési lehetőség. Miután a kapitalizálódó Oroszország, kapitalizmusának ázsiai jellege ellenére, a fejlett kapitalizmus általános formáihoz egyre jobban közeledik, az élet-anyagnak, melyet Tolsztoj feldolgoz, szintén egyre közelednie kell ahhoz az élet-anyaghoz, melynek

írói tükröződéséből Nyugat-Európában a nagy realizmus naturalista szétbomlása támadt.

Természetes, hogy a Tolsztoj-ábrázolta Oroszországban objektíve megvan a cselekvés lehetősége: de csak a demokratikus és a szocialista forradalmárok számára. Ám ennek a cselekvésnek az ábrázolása kívülesik Tolsztoj világnézeti körén. Tolsztoj a parasztlázongásnak nemcsak jelentős és erős oldalait, hanem felemás voltát, visszamaradottságát, bizonytalanságát és gyávaságát is kifejezte költőileg, s ezért emberei számára, mint cselekvési lehetőség, csak a régi dilemma maradt: kapituláció vagy menekülés. És láttuk, hogy a kapituláció egyre gyalázatosabb és embertelenebb formákat ölt s azt is láttuk, hogy a menekülés lehetősége — az objektív fejlődés következtében és mert Tolsztoj költőileg és világnézetileg mindjobban belelát a társadalom szerkezetébe — egyre szűkül.

Igaz, Tolsztoj az egyéni jócselekedet tanát hirdeti, a bűn egyéni elutasítását és egyéb ilyeneket. És sok olyasmit is írt, amiben, a részletek nagyszerű realizmusa ellenére, a valóság el van torzítva s azért írta, hogy ezzel bebizonyítsa az egyéni jócselekedet lehetőségét és hatékonyságát. („A hamis szelvény" és egyebek.) De a kései Tolsztoj költői nagysága éppen abban nyer kifejezést, hogy ha művészileg ábrázol, akkor a tényleges élet összefüggéseit könyörtelen igazsággal ábrázolja, nem törődve azzal, megfelelnek-e kedvenc világnézeti eszméinek, vagy egyenesen leleplezik és megcáfolják őket. Például a cselekvő élet lehetetlenségét e világban az „Élő holttest" Fegyája így fejezi ki (anélkül, hogy a tolsztoji kedvenc tanok akárcsak eszébe is jutnának):

„Nekünk valamennyiünknek, akik abból a körből származunk, három lehetőségünk van. Csak három: hivatalt vállalni, pénzt keresni, s a piszkot, amelyben élünk, gyarapítani. Ettől undorodtam, lehet, hogy nem tudtam volna megtenni, de a fő, hogy undorodtam tőle. A másik lehetőség: küzdeni a piszok ellen; ehhez hősnek kell lenni, de én nem vagyok hős. És a harmadik: felejteni, — inni, csavarogni, nótázni — ezt meg is tettem. El is jutottam vele idáig."

Nyehljudovban Tolsztoj megpróbálta ugyan az egyéni jócselekedetet valóban ábrázolni. De könyörtelen igazságszeretete következtében egészen más, keserűen irónikus kép keletkezik. Nyehljudov „jócselekedetei" csak azáltal jöhetnek egy-

általán létre, hogy Nyehljudov, ha gyülöli és meg is veti osztályát, mégis az uralkodó osztályhoz tartozik; hogy a „felsöbb körökben" jóindulatú bolondnak, veszélytelen filantrop-különcnek számít; hogy kihasználja régi családi és baráti összeköttetéseit. Objektíve mindez csak lényegtelen véletlen, ami semmit sem jelent az apparátus szörnyü szükségszerüségével szemben, símán beilleszkedik az apparátus embercinek szerelmi és karrier intrikáiba. Néha magában dühöngve és magát megvetve, néha azonban a csábításnak áldozatul esve, Nyehljudovnak is föl kell vennie az udvari ember álarcát, különben teljesen lehetetlen volna „egyéni jócselekedetét" keresztülvinni. És akkor, mikor Nyehljudov Konsztantin Levin korábbi válságos ingadozásának tolsztoji következményeit levonja, a parasztság gyülölködö bizalmatlansága fogadja, mely a földesúr minden „nagylelkü" ajánlatában csak újabb agyafúrt csalási kísérletet lát.

Tolsztoj tehát olyan világot rajzol, amelyben az emberek viszonya a társadalomhoz már nagyon közel jut ahhoz, amilyennek ezt a viszonyt a 48 utáni nyugati realizmus ábrázolta. Mint minden nagy müvésznél, Tolsztojnál is az ábrázolás formái egyszersmind a valóság tükröződésének formái is, t. i. annak, ami benne lényeges és általános. Hogyan van az, hogy Tolsztoj, bár közel *kellett* jutnia az újabb realizmushoz, mégis régi stílusú nagy realista, a nagy realizmus továbbvivője lett?

6.

A régi és az új realizmus döntö stíluskülönbsége az emberábrázolásban a *tipikusról* való felfogásban rejlik. A régi realizmus a típus lényeges komponenseit egyes személyek szélsöségesen szenvedélyes törekvéseivé fogta össze, ezeket a személyeket szélsöséges helyzetekbe vitte, olyan helyzetekbe, amelyek alkalmasak voltak rá, hogy az illetö társadalmi tendenciákat legszélsöségesebb következményeiben mutassák be. Világos, hogy ilyen ábrázolás csak mozgalmas és változatos *cselekménnyel* kapcsolatban lehetséges.

A cselekmény azonban nem tetszésszerinti formai elv, nem technikai eszköz, melyet az író, hajlama és tehetsége szerint, úgy használhat, ahogyan akar. A cselekmény a valóság tükröződésének költöi formája, melyben az emberek egymásközti

viszonya, s az emberek viszonya a társadalomhoz és a természethez alakot ölt. A költői tükrözés nem fénykép. Már rámutattunk, hogy a költői koncentráció, a valóság költői visszatükrözési módja, különböző irányokban mozoghat, a fejlődés különböző tendenciáit húzhatja alá, s ennek következtében az a társadalmi valóság felületénél vagy elevenebb vagy kevésbbé eleven. Arra is rámutattunk, hogy az átlagember mozdulatlan ábrázolása valamely „kész" környezetben a valóság színvonala *alá* szállítja az irodalom színvonalát.

Ez volt a realista írók sorsa 48 után.

A cselekménytelenség, a környezetrajz, az átlagember, mint a tipikus pótléka, lényeges ismérvei ugyan a realizmus hanyatlásának, de mégis az életből mentek át az irodalomba. Mennél kevésbbé tudtak az írók együttélni a kapitalista világgal, mint saját világukkal, annál kevésbbé tudtak igazi cselekményt kitalálni.

Nem véletlen, hogy a kor jelentékeny írói, akik a társadalom fejlődési mozzanatait többé-kevésbbé helyesen tükrözték, csaknem kivétel nélkül cselekménytelen regényeket írtak, míg a legtöbb olyan regény, melynek változatos és tarka cselekménye van, csak társadalmilag és tartalmilag semmitmondó sürgés-forgást ábrázol. Azok a lényegtelen típusok, melyeket ez az irodalom létrehozott, átlagemberek csaknem csendéletszerüen mozdulatlan képmásai, míg a kor irodalmának állítólag átlagonfelüli hösei karikatúraszerü álhéroszok, vagy egy nagyszájú és üres oppozíció, illetve még üresebb és hazugabb kapitalista apológia kongó fráziscséplői voltak.

Flaubert korán és világosan fölismerte e korszak írói nehézségeit. A „Madame Bovary" megírása közben arról panaszkodik, hogy a könyv nem elég érdekes:

„Ötven oldalt teleírtam, melyeken egyetlen esemény sincsen, egy polgári élet és egy nem aktív szerelem folytatólagos képe jön létre; ez a szerelem annál nehezebben ábrázolható, miután félénk is, mély is, de sajnos, belsö válságai nincsenek, mert alakomnak mérsékelt temperamentuma van. Már az elsö részben is így áll az ügy: a regényembeli férj egy kicsit ugyanúgy szereti a feleségét, mint a szerető; két középszerüségről van szó, ugyanabban a miliöben, akiket differenciálni kell."

Flaubert, mint következetes művész végigment a maga útján. Megkísérelte a környezetrajz leíró differenciálásával,

átlagemberei lélekelemzésének elfinomításával ezt a vigasztalanul sivár szürkeséget művészileg mozgalmassá és színessé tenni. Ennek a kísérletnek kudarcot kellett vallania. Hiszen az átlagember éppen azért középszerű, mivel a társadalmi ellentmondások, melyek objektíve az ő létét is meghatározzák, nem nála a legélesebbek, ellenkezőleg: letompultak és a felszínen egyensúlyba kerültek.

Ezáltal a lényeges művészi ábrázolási problémákban mozdulatlanság és egyhangúság áll be, amit Flaubert éles önkritikával felismert, de amit csak artisztikus és technikai eszközökkel próbált egyensúlyozni. De a művészi eszközök elfinomítása csak új problémát hoz létre, melyet Flaubert néha szintén felismert: az ábrázolás rendkívül művészi eszközeinek és az ábrázolt tárgy unalmas sivárságának ellentmondását. Az újabb nyugateurópai irodalom később, Flaubert sokkal kisebb követőinél, ugyanazt az utat járja: a szó egyre pompázatosabb bíborköpenyegeit aggatja az egyre kevésbbé eleven s a tucatáruhoz egyre jobban közeledő próbabábuk vállára.

Nem kétséges, hogy az orosz társadalom és Tolsztoj világnézetének itt felvázolt fejlődése Tolsztojt arra kényszerítette, hogy alakjait kissé közelebb vigye az átlaghoz. Az, hogy megmerevedett „kész" világban élnek, hogy lényüket nekikvaló cselekményben már nem élhetik ki, ezeket az alakokat, bizonyos értelemben, az átlag színvonalára csökkenti, elvesz abból a tipikusságból, amellyel Balzac és Stendhal alakjai emberi kibontakozásuk mozgalmas cselekménybősége következtében még rendelkeztek.

Nemcsak Tolsztoj állott e stílusprobléma előtt, hanem korának valamennyi jelentékeny orosz írója. A XIX. század második felének orosz irodalma nemcsak Tolsztoj műveiben mutatja a nagy realizmus új szakaszát. Mindemez írók közös stílusproblémáját a valóság adta, mely a szélsőséges, szenvedélyes jellemek számára teljességgel alkalmatlan volt. Mert ebbe a valóságba egyre mélyebben nyomultak be azok a társadalmi áramlatok, melyek Nyugat-Európában a naturalizmust és az átlagember ábrázolását eredményezték. Az írók megkíséreltek olyan eszközöket kitalálni, amelyekkel az ár ellen úszhatnának, hogy ebben a megmerevedett világban is megtalálják a társadalmi mozgatóerők nyilvánvalóvá tételéhez szükséges

szélsőséges felfokozást, ami a típus-alkotást, az átlagon való felülemelkedést lehetővé tenné.

E korszak orosz realistáinak nagysága abban áll, hogy sikerült nekik ebben az életben is felfedezni azokat a szélső lehetőségeket, melyeknek a végigvitele alakjaikat a statikus átlagosságból kiragadta és igazán mozgalmas, valamennyi társadalmi ellentmondást tükröző jellegzetességet adott nekik. Ez átlagosság legyőzésének első eszköze *extrém* helyzetek kitalálása a köznapos körülmények közt, olyan helyzeteknek, melyek társadalmilag és tartalmilag e köznapiság kereteit nemcsak nem törik át, hanem ellenkezőleg, még erősebben kidomborítják, de amelyekben a társadalmi ellentmondások, túlfeszítettségük következtében nem tompulnak el, hanem teljes erővel hatnak.

Máshelyütt rámutattam már, mily ellentétben áll Goncsarov Oblomovja a vele egykorú nyugateurópai realisták átlagosságával. Goncsarov éppen azzal, hogy Oblomov mozdulatlan tétlenségét, melynek naturalisztikus ábrázolása a legsivárabb átlagosságot hozná létre, rendkívül kiélezi, nagyszerű realizmust tesz lehetővé. E „túlzás" révén a lelki összeütközések, melyek Oblomov tétlensége következtében támadnak, plasztikusan kidomborodnak; másrészt lehetségessé válik ezt a jellemvonást nagy társadalmi háttér előtt megvilágítani.

Tolsztoj Goncsarovtól a költői ábrázolás valamennyi konkrét részletében eltér. De az egyre jobban kapitalizálódó társadalom költőietlen életének legyőzése körül ugyanazt a történelmi elvet vallja. Tolsztoj gyakran mesél el történeteket, melyek külsőleg hajszállal sem mennek túl a köznapi átlagon. De olyan helyzetekre építi fel őket, olyan helyzeteket állít az események központjába, melyek a köznap hazugságát elemi erővel leplezik le, melyek „minden álarcot letépnek".

Ismét az „Iljics Iván halálá"-ra utalok. Tolsztojnak éppen az, hogy egy közönséges átlag-bürokrata életét vizsgálja, adja meg a lehetőséget, hogy — a vigasztalanul értelmetlen életet a halál kényszerével kiáltóan szembeállítva — a kispolgári élet összes mozzanatait, a kispolgári társadalom egész életének értelmetlenségét valamennyi komponens mozgó teljességében ábrázolhassa. Az elbeszélés tartalmilag sehol nem megy túl a köznapi átlagon, mégis az egész élet képét adja s egyetlen mozzanatában sem köznapi, vagy átlagos.

Ide tartozik még a részletek különböző funkciója Tolsztoj-

nál és a nyugateurópai realistáknál. Tolsztoj mindig ragyogóan megfigyelt részletek bőségével ábrázol, mégis ábrázolása sohasem válik, mint nyugati kortársainál, kicsinyesen üressé. Tolsztoj rendkívüli súlyt helyez alakjai testi megjelenésére, lelki folyamatokat előidézö, vagy kísérö testi változások leírására, s mégsem támad nála ebből soha olyan testi és lelki semmitmondás, mint amilyen kortársainál általános.

A részletek Tolsztojnál mindig a cselekmény mozzanatai. A cselekményt elaprózza kicsiny, külsöleg jelentéktelen, percről-percre változó mozzanatokra, melyekben ezek a részletek döntö szerepet játszanak, söt ezek a cselekmény hordozói. Ez a tolsztoji szerkesztési mód következménye. Ha ugyanis az extrém helyzet külsöleg is az, mint például Balzacnál, akkor a cselekményt fel lehet bontani nagy, döntö fordulatok láncolatára, s ezeket a fordulatokat az író néha a valóságos drámát megközelítö drámai sürítéssel ábrázolhatja.

De a tolsztoji extrém helyzet csak belsöleg extrém. S intenzitása csak azzal fejezhetö ki, hogy az élet ellentmondásainak drámai változása a köznap mozdulatlan felszíne alatt, lépésröllépésre, percről-percre, a hangulatok szakadatlan föl-le hullámzásában nyilatkozik meg. A részletesség, mellyel Tolsztoj Iljics Iván halálát ábrázolja, nem a testi hanyatlás folyamatának naturalista leírása — mint például Bovaryné öngyilkossága —, hanem nagy, belsö dráma, melyben a közeledö halál, éppen a szörnyü részletek görcsös ujjaival, letépi Iljics Iván értelmetlen életének összes álarcait, egymásután, s ezt az egész életet ijesztö sivárságában mutatja be. De amilyen sivár ez az élet, amennyire híjával van a belsö mozgásnak, olyan mozgó és változatos (müvészi értelemben) a sivárság leleplezésének folyamata.

Tolsztoj, persze, nem *csak* így ábrázol. Életmüvében vannak alakok és helyzetek, melyek a régi realisták értelmében is, tehát külsöleg is, szélsöségesek. Ahol az élet-anyag egyáltalán megengedi, Tolsztoj keresi is az ilyen témákat. Írói temperamentuma tiltakozik az átlag ábrázolása ellen s éppen az ellen is, hogy az író csak patologikusan menjen túl az átlagon, mint ahogy ez a nyugati irodalmakban dívik. Ott, ahol sikerült Tolsztojnak ilyen szélsöséges helyzeteket létrehoznia, ott a régi realistákhoz jut közel. A szélsöségesen cselekvö hös következetesen járja végig azt az utat, amelyen a többiek csak félén-

ken, megalkuvásokkal, szemforgatva járnak. Erre Karenina Anna alakja és sorsa a példa. Karenina Anna nem szereti férjét, akivel együtt él, akihez társasági kényszerből ment nőül, s szeretője van, mint társadalmi köre annyi más asszonyának. De következetesen végigmegy ezen az úton, kíméletlenül levonja a konzekvenciákat, nem türi, hogy a megoldatlan ellentmondásokat a köznap banalitása letompítsa. Tolsztoj ismételten kimondhatja és aláhúzhatja alakjaival, hogy Anna nem kivétel, hogy ugyanazt teszi, mint a többi asszony. De az átlagos nagyvilági hölgy, mint például Vronszkij anyja, meg van botránkozva rajta:

„Nem, akármit mond is, rossz nő volt. Micsoda kétségbeesett szenvedélyek ezek? Mindig valami különlegeset akarnak bebizonyítani!"

Az átlag burzsoá értetlenül áll ama tragédiák előtt, melyek az ő saját életének ellentmondásaiból fakadnak s amelyek neki személyesen csak azért nem okoznak tragikus bonyodalmakat, mert gyávább és aljasabb, semhogy mindenütt meg ne találná a lealacsonyító kompromisszumot.

Mint ahogy Karenina Annát elítélik társasága nőtagjai, csaknem ugyanúgy ítélik el Balzacnál az átlag arisztokrata nők Beauséant grófnét. De mert a két alak alapvető művészi koncepciója *rokon*, mert a szélsőségesen egyéni szenvedély ábrázolásában megnyilvánuló mély társadalmi igazság szintén *rokon*, éppen e rokonság fényénél jobban láthatjuk a nagy *különbséget* is Balzac és Tolsztoj — a realizmus két korszaka — ábrázolási módszere között.

Balzac a legnagyobb, drámaian novellisztikus koncentrációval rajzolja Beauséant grófné életének két szerelmi katasztrófáját. (A „Goriot apó"-ban és „Az elhagyott nő"-ben.) A grófnő első szerelmi történetében Balzac egyáltalában csak a tragikus fordulópontot írja meg. A második esetben meglehetős részletesen leírja az új szerelem keletkezését is, de a szakítást és a katasztrófát ismét novellisztikus és drámai „hirtelenséggel" játszatja le. Tolsztoj ellenben Anna és Vronszkij szerelmének összes fázisait a legnagyobb részletességgel ábrázolja, az első találkozástól a tragikus összeomlásig. Tolsztoj sokkal epikusabb Balzacnál, a szó klasszikus értelmében. A nagy fordulatok, a katasztrofális kibonyolódások a szerelmesek életében mindig széles epikus keretbe vannak foglalva s

csak a legritkább esetben hatnak drámaian kiélezett katasztrófákként. Az epikus jelleget Tolsztoj a párhuzamosan lejátszódó cselekménnyel — Levin és Kitty sorsának még kevésbbé drámai és katasztrófaszerű előadásával — még jobban aláhúzza.

A részlet sajátos, nagyszerüen realista kezelése ebben az esetben is fontos eszköze a tolsztoji módszernek. Tolsztoj Kitty és Levin szerelmi közeledéseinek és elidegenedéseinek történetét hamisítatlan folyamatszerüséggel ábrázolja. De a folyamatot a legvilágosabban tagolja, a változások csomópontjait mindenütt határozottan kiemeli. De mert kívülről nézve e csomópontok gyakran észrevétlenül eltünnek s így a szó külsö értelmében többnyire nem lehetnek drámaiak, kiemelésüket az iró csak azzal érheti el, hogy a lelki folyamat árjából kiragadott részleteket, az alakok szellemi és testi életének látszólag lényegtelen vonásait, csattanóan drámai jelentöségüekké fokozza.

Így Karenina Anna, mikor a közte és Vronszkij közt keletkezö szerelem elöl menekül, a moszkvai bál és Vronszkijjal való éjszakai beszélgetése után, a pályaudvaron a vasúti kocsi ablakán kihajolva „hirtelen" észreveszi, hogy Karenin fülei feltünöen elállnak. Később, Anna és Vronszkij haldokló szerelmének drámai kiélesedésének szakaszában, sok keserü és gonosz veszekedés után, mely azonban eladdig mind kibéküléssel végzödött, a két ember reménytelen elszakadása ismét „hirtelen", egy kis részlettel kapcsolatban mutatkozik:

„Fölemelte a csészét, kifeszítette kisujját, s a csészét ajkához vitte. Néhány kortyot ivott, aztán ránézett Vronszkijra s arckifejezésén látta, hogy kezétöl és mozdulatától és a hangtól, melyet ajkával adott, Vronszkij undorodott."

Az ilyen „részletek" a szó legmélyebb értelmében drámaiak: külsöleg látható, hevesen átélt kivetítései emberek jelentös lelki fordulatainak. *Ezért* nem hatnak olyan kicsinyesen, mint a „modern" iró még oly kitünöen megfigyelt részletei. Mert a modern részletek csak megfigyelések s a cselekményben nincs igazi funkciójuk. De éppen a koncentráció tolsztoji sajátossága teszi ilyen belsöleg drámai mozgású jelenetek elhelyezését lehetövé az elbeszélés széles és nyugalmas árjában. Megelevenítik az elbeszélés folyamatát, tagolják, anélkül, hogy széles és nyugalmas tovaáramlását akadályoznák.

A XIX. század elején Balzac a regény drámai és novellisztikus szakaszát képviselte; Tolsztoj felújította a regény eredetileg epikus karakterét s ez annak az élet-anyagnak a következménye, melyet Tolsztoj feldolgoz s amelynek lényeges vonásaiból formaelveit kikristályosítja. Láttuk, miért nem térhetett el Tolsztoj a köznaposság külső kereteitől. E kereten belül Tolsztoj számára, a már ismertetett úton kívül még egy másik, új út is nyitva volt. Tolsztoj speciális útja: a szélsőséges kiélezésnek, mint az ember *szélsőséges lehetőségeinek* ábrázolása.

Balzac a szélsőséget mint az út valóságos végigjárását ábrázolja, mint azoknak a szélsőséges lehetőségeknek a tragikus megvalósulását, melyek a kapitalista társadalom ellentmondásait legtisztább formájukban mutatják. A szélsőséges lehetőségek útjának ezt a végigjárását hősei tipikus sorsává tehette. Éppen, mivel hősei nem éltek „kész" világban, hanem egy olyan világban, amelyben még aktív szereplői lehettek a nagy társadalmi drámának. Ez a lehetőség Tolsztojnak már nem állt rendelkezésére. De mert minden, amit írt, egy történelmileg jelentős drámának az előterében, az emberiség történetének valamely fontos szakaszában játszódott le, mert mindig a nagy történelmi dráma volt a háttere alakjai privát sorsának, azért a *szélsőséges*, az ellentmondások tiszta formája nála is az ábrázolás központjában kellett, hogy álljon.

De csak a lehetőség formájában.

A nagy társadalmi ellentmondások ez új és sajátságos ábrázolása abból a sajátságos helyzetből következett, melyet Tolsztoj az orosz forradalmi fejlődéssel szemben elfoglalt, s melyet Lenin zseniálisan felfedett. Tolsztoj műveiben éppúgy, mint a régi nagy realisták műveiben, hatalmas történelmi és társadalmi átalakítás tükröződik. De — az ábrázolt alakok szempontjából — közvetett módon. A régi realisták alakjai a polgári forradalom hajtóerőit, lényeges áramlatait és ellentmondásait *közvetlenül* reprezentálták. Közvetlen formában voltak megtestesítői egy áramlatnak, egyéni szenvedélyeik közvetlenül függnek össze a polgári forradalom problémáival. Olyan alakok, mint Goethe Wertherje vagy Stendhal Julien Sorelja világosan mutatják ezt a közvetlen összefüggést az egyéni szenvedély és az egyéni szenvedély társadalmi szükségszerűségének általános reprezentatív jelentősége között.

Az orosz polgári forradalom Lenin-jellemezte sajátossága, Tolsztoj helyzete a polgári forradalom központi problémájával, a parasztkérdéssel szemben, megakadályozza, hogy Tolsztoj a régi polgári realisták módján ezzel a közvetlen ábrázolással éljen. Tolsztoj az orosz parasztot roppant mélységgel és hűséggel rajzolta. De a parasztmozgalommal szemben elfoglalt álláspontjának következménye, hogy főművei központjában tematikailag annak kell állnia, hogyan tükröződik a parasztkérdés az uralkodó osztály, a földjáradék tulajdonosai és haszonélvezői életében.

A tematikának ez a formája ismét társadalmilag és történelmileg szükségszerű kapocs Tolsztoj és az újabb realizmus között.

A polgári forradalmi mozgalmak lezáródása után Közép- és Nyugat-Európában a polgári realisták, miután a társadalmi ellentétek központjában főleg a proletariátus és a burzsoázia ellentéte áll, a polgári társadalom e központi problémájának többnyire csak felette közvetett reflexeit ábrázolták. Amennyiben jelentékeny írók voltak, úgy azokat a lelki reflexeket, emberi problémákat és bonyodalmakat figyelték meg és írták le, amelyek ebből a társadalmi helyzetből származtak. De mert legtöbbjük nem értette meg azt a társadalmi problémát, mely az általuk ábrázolt emberi konfliktusnak *objektív* alapja volt, mert többnyire teljesen idegenül álltak vele szemben: az ábrázolt emberi konfliktusokat öntudatlanul is elválasztották társadalmi alapjuktól, amellyel objektíve összefüggtek. Ezért voltak kénytelenek — ismét: nem tudva és nem akarva — alakjaik és meséjük leglényegesebb társadalmi tényezőit kikapcsolni, s az alakokat és a mesét, nagy történelmi háttér nélkül, csak „szociológiával" vagy impresszionista pszichológiával leírt „milieu"-ben mozgatni. A történelmi háttér hiánya a modern realistákat kényszerhelyzetbe hozza: vagy a polgári köznap banális átlagembereivé teszik alakjaikat, akiknél a társadalmi élet nagy, objektív ellentmondásai letompult s csaknem a felismerhetetlenségig elhalványodott formában jelennek meg; vagy pedig ha felül akartak emelkedni ezen a köznapi átlagon, az egyéni szenvedély tisztára egyéni kicsúcsosodását kellett ábrázolniuk, miáltal az alakok üresekké vagy excentrikusakká lettek s ha az író pszichológiailag meg akarta okolni őket, akkor a figurák patologikusakká váltak.

Karenina Anna alakjának rövid elemzésével kapcsolatban már rámutattunk, hogy a szenvedélyek tolsztoji ábrázolási módja (a szenvedély extrémmé fokozása) túlmegy ezen a dilemmán. Karenina Anna alakjának és sorsának nem-átlag mivolta nem a szenvedély tiszta egyéni formájának patologikus túlfeszítésében áll, hanem abban, hogy benne a modern polgári szerelem és házasság összes társadalmi ellentmondásai tisztán jelennek meg. Karenina Anna azzal, hogy cselekvésével a köznapiság kereteit szétzúzza, a minden polgári szerelemben és házasságban lappangva meglévő, de letompult ellentmondásokat tragikus kiélezettségben hozza felszínre.

Nem túlnehéz megérteni, miért nem válhatott az az ábrázolási mód, melyet Tolsztoj Karenina Annánál alkalmazott, a szenvedélyek és személyes sorsok ábrázolásának tipikus formájává. Az uralkodó osztály embereinek és sorsainak ábrázolása Tolsztojnál növekvő tudatossággal válik a parasztság kizsákmányolásához való viszonyuk tükrözésévé. Tolsztoj minden alakjánál az ábrázolás költői kiindulópontja ez a kérdés: milyen módon alapul az illető élete a földjáradék haszonélvezetén, a parasztság kizsákmányolásán s milyen problémákat szül ez a társadalmi alap a szóbanforgó regényalakban?

Mint igazán nagy költő, mint a mult nagy realistáinak méltó utódja, Tolsztoj ezeket az összefüggéseket rendkívül bonyolultaknak látja s nem éri be a közvetlen vonatkozás föltedezésével kizsákmányoló és kizsákmányolt között. Realista zsenialitása éppen abban nyilatkozik meg, hogy minden ember egész, komplikált életét egységesnek látja s ennek az egységnek az alapját éppen abban fedi fel, hogy az illető kizsákmányoló és parazita. Valamennyi alaknak a kizsákmányolási viszonylattól egészen messze eső vonásaiban is, abban, hogyan gondolkodik akár a legelvontabb problémáról is, hogyan szeret s minden egyébben: Tolsztoj a legnagyobb költői világossággal mutatja meg, a lét valóságos viszonylatait érzékeltetően ábrázoló s nemcsak elemezve magyarázó óriási realista művészettel, e vonásoknak az illetők parazita életével való összefüggéseit.

A költői látásnak ez a rendkívül konkrétsága odavezet, hogy Tolsztoj sem a társadalmi alapot, sem annak lelki reflexeit nem sematizálja. Egyrészt rendkívül pontosan megkülönbözteti a kis- és nagybirtokost, azt a birtokost, aki földjeit

maga müveli, attól, aki földjeitől távol, a járadékból él; a tradicionális és a kapitalista földbirtokost, a földbirtokost és a földbirtokosságból már kinőtt, még teljesen vagy csak részben a földjáradékból élő bürokratát, intellektuelt stb. Másrészről rendkívül élesen látja, hogy mindeme társadalmi okok a különböző emberekben, jellemük, szenvedélyeik stb. különbözősége szerint, rendkívül különbözően hatnak, nagyon különböző emberi fejlődéseket és sorsokat hozhatnak létre.

Tolsztoj világának nagyszerű realizmusa azon alapszik, hogy ezt a roppant bonyolult és differenciált világot igen egyenetlen mozgásban ábrázolja s mégis mindeme komplikált sorsok mögött költőileg felmutatja az egységes alapot.

Alakjai összes emberi vonásainak és sorsának ez az összefüggése a nagy történelmi és társadalmi háttérrel magasan a köznapi fölé emeli a tolsztoji realizmust. Tolsztoj müveiben emberek és sorsok ugyanazon gazdagságát, természetes, szerves mesterkéletlen egységét látjuk, mint a régi realistáknál s nem azt a felületes, az összefüggéstelen részletek túlbőségétől elfulladó szegénységet, mint a moderneknél.

Az extrém állásfoglalás, az extrém szenvedély, az extrém sors puszta lehetőségén alapuló típusalkotás Tolsztoj számára, konkrét kivezető út abból a kedvezőtlen helyzetből, melybe a feldolgozott anyag — a kapitalizálódó Oroszország élősdi földjáradéktulajdonosainak élete — a művészt belekényszeríti. A földjáradék parazitáinak életalapjául szolgáló ellentmondások ebben az emberanyagban nem juthatnak közvetlenül szélsőséges cselekményekben kifejezésre. Éspedig annál kevésbbé, mennél közvetlenebbül függenek össze a kizsákmányolással.

De éppen a kizsákmányolás, a kizsákmányolás tükröződése a kizsákmányolók életében: Tolsztoj igen fontos témája. A művészetről szóló írásában Tolsztoj az új művészet egyik jellemző vonásának mondja az „élettel való elégedetlenséget". Ez a meghatározás érvényes az ő müveire is. De az élettel való elégedetlenséget Tolsztoj mindig azon az alapon ábrázolja, hogy a parazita, a kizsákmányoló élete sohasem vezethet önmagával vagy környezetével való harmóniára, csak akkor, ha az illetők gazemberek vagy hülyék.

Az élettel való elégedetlenséget gyúrja át Tolsztoj, a szélsőséges lehetőség módszerével cselekménnyé. Alakjai, a Bezuhovok és Bolkonszkijak, a Levinek és a Nyehljudovok és a

többiek, életük emberi összhangját, nézeteik és életmódjuk összeegyeztetését keresik, a társadalmi kereteken belül kielégülést nyujtó tevékenységre áhítoznak, s ezzel leplezik az ellentmondást életük társadalmi alapja és a harmónia, a kielégítő tevékenység utáni sóvárgásuk között. Ez az ellentmondás Tolsztoj hőseit egyik szélsőségből a másikba viszi. S mert Tolsztoj egyrészt az uralkodó osztály szubjektíve becsületes képviselőit választja hőseiül, másrészt pedig nem viszi és nem viheti őket az osztályukkal való szakításig, az ellentmondás okozta kilengések az uralkodó osztály életkörén *belül* mozognak. A szélsőséges lehetőségek fölmerülnek, a hősök igen komolyan megfontolják őket, lépéseket tesznek megvalósításukra, de még a tett végrehajtása előtt ellenkező tendenciák lépnek fel, részben ugyanazok az ellentmondások magasabb fokon, részben a valósággal való megalkuvás hajlandóságai. Így állandó mozgalmasság támad, mely az élet összes fontos tényezőit teljes gazdagságukban kifejezésre juttatja. Ezek azonban csak a legritkább esetben produkálnak drámai fordulatokat, a döntő szakítást megelőző fázisokkal. Az alakok elevensége, belső gazdagsága onnan származik, hogy a szélsőséges lehetőségek újra meg újra fölmerülnek, hogy a társadalmi lét és az öntudat különbségének tövishelye sohasem szünik meg sajogni. De a mozgás vagy majdnem zárt körben, vagy legföljebb spirális vonalban történik, soha abban a drámaian hirtelen formában, mint ezt Balzac és Stendhal sorsfordulatainál láthatjuk.

A szélsőséges lehetőség mindig a társadalmi lét és az öntudat kiáltó ellentmondását fejezi ki s Oroszország társadalmi fejlődésének nagy problémáival mindig szorosan, ha nem is minden esetben közvetlenül, szemmelláthatóan, össze van kötve. Ennek következtében, ha ezek a hősök hasztalan keresnek és kutatnak, ha tétlenek maradnak, vagy alig megkezdett akcióikat hirtelen abbahagyják, ez sohasem vezet kicsinyességre és banalitásra, amelynek posványában a nyugateurópai naturalizmus hősei a maguk tisztára egyéni sorsával megrekedtek. S abból éppen, hogy Tolsztoj ezeket a kérdéseket rendkívül szélesen veti föl, hogy nála a társadalmi ellentmondások a magánélet legbensőbb, legmeghittebb problémáiban verődnek vissza, jön létre a tolsztoji világ gazdagsága.

Tolsztoj kedvelt hősei osztoznak szerzőjük balítéletében,

hogy vissza kell vonulni a nyilvános élettől, hogy az ember egyénileg elvonhatja magát a világ gonoszsága elöl. De éppen a visszavonulás ábrázolásának tolsztoji módja, a visszavonulás különböző szakaszai, az elöre-hátra mozgás ezen az úton, az eltávolodás ettől az úttól, a magánélet valamennyi problémájának bevonása ebbe a mozgásba: felfokozza az egyéni élet társadalmiságának ábrázolását.

Tolsztojnál tehát az extrém lehetöségek nem reális hirtelen fordulatok, hanem úgyszólván erö-centrumok, vonzási pontok, amelyek körül az egyes ember élete kering. De a társadalmi problémák fölvetése, ellentmondásos voltuknak ilyen magas fokán, elegendö ahhoz, hogy a tolsztoji világnak az ábrázolás realisztikus nagyvonalúságát megadja.

Ez az ábrázolás müvészileg nagyon eltér a megelözö nagy realizmustól. Röviden összefoglalva azt lehetne mondani, hogy Tolsztoj, a balzaci idök drámaian novellisztikus szakasza után, a regényt a tulajdonképpeni epika irányába vitte vissza. Mert ha az alakok egy bizonyos, társadalmilag szigorúan körülhatárolt életkörön belül mozognak ide-oda, akkor — belsö mozgalmasságuk ellenére is — sokkal nagyobb epikus nyugalom és állandóság lehetséges, mint amilyen Balzacnál volt.

„Wilhelm Meister"-ben Goethe így különbözteti meg a regényt a drámától:

„A regény elsösorban *érzületet és eseményeket* ábrázol, a dráma *jellemeket és tetteket.* A regénynek lassan kell mennie és a föalak érzületének, ha bármi módon is, vissza kell tartania az egész fejlödését. A dráma siet s a föalak jelleme a vég felé tör s mások tartják csak vissza. A regény höse szenvedö, vagy legalább is nem nagy mértékben cselekvö; a dráma hösétöl hatást és tettet várunk."

A regénynek ez a meghatározása, mely a „Wilhelm Meister"-t még kitünöen jellemzi, a késöbbi „Lelki rokonságok"-ra (Wahlverwandtschaften) már nem egészen érvényes s még kevésbbé Franciaország nagy realistáira; de nem rossz kifejezése a tolsztoji stílusnak. Csak nem szabad az „érzület" és „jellem" goethei ellentétét abban az értelemben venni, mintha Goethe körvonaltalan, elmosódó, környezetükben hangulatosan szétfolyó emberekre gondolt volna. „Wilhelm Meister" világosan mutatja, mennyire nem így van. Érzület és jellem Goethenél a jellemábrázolás különböző tömörségét és koncent-

ráltságát jelentik. Érzület a jellem helyett tehát bizonyos, csaknem áttekinthetetlenül széles emberábrázolást jelent, egymásnak látszólag ellentmondó vonások nagy gazdagságát, melyeket azonban a társadalmi tendencia széles folyama egyesít, éspedig amaz emberi törekvés által, amely igyekszik az ember szellemi és erkölcsi fejlődését mozgó és szerves egységgé összefogni. Ellenben a drámai jellemábrázolás a társadalmi ellentmondások lényeges összetevőinek a tömörítését jelenti egyetlen zsúfolt szenvedélybe, mely *egy* katasztrófában, vagy a katasztrófák egész sorában robban ki, s amelybe az egész élet gazdagságát kell összepréselni. A mondottak után fölösleges hosszan elmagyarázni, mennyire közeledik a tolsztoji epikus ábrázolás a goethei ideálhoz.

Ez a különbség Tolsztoj és a XIX. századeleji nagy realisták között talán a legvilágosabban az emberek szellemi és erkölcsi életének ábrázolásában, a szereplő személyek értelmi arculatában jut kifejezésre. Tolsztoj abban is a nagy realisták méltó utóda, hogy emberábrázolásában a szellemi és erkölcsi élet rajza döntő szerepet játszik. De a tolsztoji mód ismét egészen sajátos és eltér a régi realistákétól.

Balzacnál, és többnyire Stendhalnál is, a nagy dialógusok, melyek a beszélgetők szellemi arculatát megvilágítják, egyszersmind nagy világnézeti párbajok, amelyekben a jelentékeny társadalmi problémák szellemi kvintesszenciája van összesűrítve s amelyekben ugyanakkor embersorsok felett drámai döntés következik be. Ha Vautrin és Rastignac társadalmi és erkölcsi problémákon vitázik, akkor néhány igen gyorsan egymásra következő beszélgetés — természetesen az élet eseményeinek drámai súlya alatt, amelyekből a beszélgetések kiindulnak, hogy absztrakt magasságokig emelkedjenek — teljes és végleges fordulatot hoz Rastignac életében.

A nagy és fontos beszélgetések és monológok Tolsztojnál nem erre szolgálnak. Ezek nála — nagy elmeéllel és kíméletlenséggel — mindannyiszor azokat a szélső lehetőségeket világítják meg, amelyek körül a tolsztoji hősök élete forog. Ezt teszik például Konsztantin Levin beszélgetései előbb bátyjával, később Oblonszkijjal, a magántulajdon jogosultságáról, arról, hogyan kellene, Levin elképzelése szerint, a földbirtokos és paraszt érdekét összeegyeztetni.

Ezek a beszélgetések nem idézhetnek elő drámai fordula-

tot, mert Levin számára sem a magántulajdonnal való szakítás, sem az nem lehetséges, hogy gögös, nyugodt lelkiismeretű kizsákmányoló váljék belőle. De könyörtelen élességgel megvilágítják Levin egész életmódjának és életfelfogásának központi problematikáját, döntően beteg pontját. Megmutatják azt a központot, amely körül Levin gondolatai és érzései szakadatlanul forognak akkor is, ha szeret, akkor is, ha őt szeretik, akkor is, ha a tudományra veti magát, akkor is, ha a nyilvános életbe menekül. Általánosabb értelemben tehát szintén fordulópontjai az életnek, az absztrakció igen magas fokán; persze sajátos fordulópontjai, melyekben egy emberélet szélsö lehetőségei világosan megnyilatkoznak és az ember speciális arculatát élesen megrajzolják, de azért mégis csak lehetőségek maradnak, s nem változnak tettekké, valósággá. De mégsem elvont, kiagyalt lehetőségek ezek, hanem bizonyos emberi alak életproblémáinak igen konkrét gócai.

Az alakok szellemi és erkölcsi életének manifesztációi, értelmi megnyilatkozásai Tolsztojnál újszerű, sorsdöntő jelentőséggel rendelkeznek s itt Tolsztoj és az újabb realizmus között ismét szöges az ellentét. Az újabb realisták alakjainak alig van szellemi életük, értelmi arculatuk elmosódott. Ez közismert tény. Ennek legfőként az az oka, hogy ha a nagy, objektív társadalmi ellentéteket az író az egyes egyének ábrázolásában mellőzi vagy letompítja, akkor ténylegesen magas szellemi színvonal sem ábrázolható. Mert az elvontságok szintjére emelkedő beszélgetések vagy monológok csak akkor lehetnek konkrétak és elevenek, ha a specifikus társadalmi ellentmondás specifikus absztrakcióját *egy bizonyos* emberben ábrázolják. Ettől az alaptól elszakítva: absztrakt ráadássá válnak. Nem véletlen tehát, hogy a nyugateurópai új realizmus az ilyen szellemi megnyilatkozások útjából mindjobban kitér és alakjai szellemi megnyilatkozását a köznapi átlag szintjére süllyeszti (vagy esszébetétekkel dolgozik).

Ez, persze, gondolati tükröződése is a kapitalizmus „kész" világának, melyet ezek az írók ábrázolnak. Ebben a „kész" világban az átlagember életmegnyilatkozásai hovatovább unalmas, egyre ismétlődő rutinná válnak. Magától értetődő, hogy Tolsztoj, akinek szintén ilyen világot kellett ábrázolnia, nem kerülhette el ennek a rutinnak az ábrázolását sem. Már a „Háború és béke"-ben is sok olyan beszélgetést olvasunk,

melyeknek célja csak az, hogy a legfelső körök sivár rutinját bemutassák. Egyrészt azonban Tolsztojnál ez az ábrázolandó világnak csak az egyik oldala, amelynek segítségével, a társasági élet gépiességének irónikus aláhúzása útján, az író a másmilyen életmegnyilatkozások elevenségének szatirikus ellenképét állítja elénk. (Tolsztoj ezeket a beszélgetéseket ismételten a szövőszék munkájával hasonlítja össze.) Másrészt Tolsztoj újra meg újra belevon az ilyen beszélgetésekbe nemrutinos ellenalakokat is (Bezuhov, Levin stb.), s ezek a maguk „faragatlanságával" a gép mesterkélten megfont fonalait szétszaggatják.

Vagyis a legkisebb részletekből is látható, hogy Tolsztoj még ott is, ahol a hasonló életanyag látszólag az újabb realizmus közelébe viszi, művészileg mennyire ezeknek az irodalmi áramlatoknak az ellentéte.

Emellett még ki is kell hangsúlyoznunk a külső hasonlóságot. A régi realisták nagy dialógusai ugyan igen konkrét körülmények közt játszódtak le, de olyan meredeken ívelnek drámai magasságokba, hogy a környezet külső körülményei csak igen kevéssé válhatnak szerves részeikké. A drámaian kiélezett konkrét helyzet, a beszélőknek éppen *a beszélgetés révén* bekövetkező drámai konkretizálása a külső körülmények közrejátszását csaknem teljesen fölöslegessé teszi. A modern realistáknál a pillanatnyi, külső, véletlen és átmeneti körülmények és mozzanatok elárasztják a beszélgetések tartalmát. Mennél közönségesebbek, mennél közelebb állnak a köznapi átlaghoz, annál nagyobb szükségük van a hangulatszerű miliö-cserehatásra, hogy legalább a felületi elevenségük meglegyen.

Tolsztoj nagy dialógusai művészileg szigorúan helyhez- és időhözkötöttek. A véletlen hely és a véletlen idö külsőségei is mindig belejátszanak a beszélgetésekbe. Gondoljunk Levin beszélgetésére Oblonszkijjal a pajtában, a vadászat után. A hely és az idö ilyen konkrét és el nem tünö jellege azonban Tolsztojnál sohasem szolgál arra, hogy csupán hangulatszerü elevenséget adjon. Éppen a konkrét és véletlen körülmények aláhúzása hangsúlyozza ki, hogy Levin *állandó* életproblémájáról van szó, arról a problémáról, mely az életében annyira folyvást jelen van, hogy minden pillanatban kibukkanhat. És a konkrét körülmények aláhúzása kihangsúlyozza e beszélge-

tés magátólértetődően véletlen jellegét, azt, hogy a szélső lehetőség fordulópontja lappangóan mindig ott van, de valóságos fordulatot sohasem hoz létre.

Ugyanezt a célt szolgálja az is, hogy Tolsztoj e dialógusokat többnyire félbeszakítja, amivel a véletlenség és a köznapiság látszatát aláhúzza. A balzaci dialógusokat be kell fejezni, mert csak a gondolatok szellemi végigvivése okozhatja és indokolhatja a drámai fordulatot. A modern realisták dialógusainak rendesen se elejük, se végük; véletlenül kiszakított foszlányai a mélyebb költői értelemben értelmetlen élet-darabnak. Tolsztoj dialógusai ellenben csak látszólag szakadnak félbe véletlenül. A legnagyobb szellemi éllel fejleszti ezeket Tolsztoj mindaddig, amíg az ellentéteket és azok megoldhatatlanságát a hös számára könyörtelen pontossággal meg nem állapították. A dialógus, amely látszólag véletlenül kezdödik s erre a legfelsöbb pontra vezet, e legfelsöbb pont után ismét látszólag véletlenül megszakad, vagy elszikkad. De elérte speciális célját: a szélső lehetöségeket megvilágította. A beszélgetésnek a sajátos tolsztoji fordulópont körül kell keringenie, anélkül, hogy a fordulatot felidézné.

A dialógus látszólag véletlen kezdete és látszólag véletlen megszakadása tehát Tolsztojnál szintén az epikus stilizálás mozzanatai. Az élet nyugodt folyamából kivezetnek és — miután az író bemutatta, mi játszódik le a nyugodt folyam látszólag nyugodt felszíne alatt — oda visszavezetnek.

Így Tolsztoj itt is, mint mindenütt, rendkívüli fantáziával új elemeit fedezi fel annak a formának, amely az alkalmatlan életanyagot a nagy realista epika magasságaiba tudja emelni.

7.

A nagy realizmus tolsztoji továbbvitele tehát a jellemrajzolás és a cselekményvezetés mozgalmasságának fokozásán alapul, s így külsöségekben gyakran emlékezteti az olvasót a modern realisták ábrázolási módjára. Ez megkönnyítette Tolsztoj nagy hatását Nyugat-Európában. De mindez, formális funkcióját tekintve, éppen az ellenkezőjét jelenti annak, amit a felület hasonló vonásai az újabb realizmus esetében jelentenek. A moderneknél a nagy realista formák felbomlását jelentik, Tolsztojnál realista továbbfejlesztésüket.

Ezek a formai tendenciák Tolsztojnál korántsem az újabb realisták befolyása nyomán támadtak, bár műveiket jól ismerte és pontosan tanulmányozta. Csernisevszkij, a nagy orosz kritikus, már a hatvanas években, Tolsztoj első művének megjelenése után, világosan felismerte a tolsztoji művészetnek ezt a sajátosságát, mely pedig az író korai műveiben még csak csírájában volt jelen. Csernisevszkij arról beszél, hogy Tolsztojt leginkább az egyik érzésnek vagy gondolatnak a másikból való kisarjadása érdekli. Tolsztoj lelki elemző módját megkülönbözteti a többi íróétól. A többiekéről, Tolsztojjal ellentétben, ezt mondja:

„A lelki elemzés talán a leglényegesebb ama tulajdonságok közül, melyek a tehetség erejét megszabják. De az rendesen, hogy így fejezzem ki magam, leíró jellegű; vesz egy bizonyos meghatározott mozdulatlan érzést, alkatrészeire bontja és, ha szabad így mondani, anatómiai táblát nyujt.

A nagy költők művei a nagy drámai átmeneteket adják egyik érzésből a másikba, egyik gondolatból a másikba.

De rendesen csak a lánc két legszélső szemét ábrázolják, csak a lelki folyamat kezdetét és végét... Tolsztoj tehetségének az a sajátsága, hogy nem a lelki folyamat eredményeinek ábrázolására szorítkozik, hanem maga a folyamat érdekli."

Hogy Tolsztoj későbbi műveiben ezt a tendenciát, melyet Csernisevszkij olyan korán és olyan éles szemmel felfedezett, mennyire továbbfejlesztette, azt a „Feltámadás" következő helye bizonyítja:

„A legközönségesebb és a legelterjedtebb babonák közé tartozik, hogy minden ember csak a maga meghatározott tulajdonságai felett rendelkezik, hogy van jó ember, vagy okos, buta, erélyes, közömbös és így tovább. De az emberek nem ilyenek. Elmondhatjuk az emberről, hogy gyakrabban jó, mint rossz, gyakrabban okos, mint buta, gyakrabban erélyes, mint közömbös, és megfordítva; de nem igaz, ha azt mondjuk az egyik emberről, hogy jó vagy okos, a másikról, hogy rossz vagy buta. Pedig mindig így osztályozzuk az embereket. De ez nem helyes. Az emberek olyanok, mint a folyók; a víz mindenütt egyforma és mindenütt ugyanaz, de minden folyó hol keskeny, hol sebes, hol széles, hol csendes, hol tiszta és hideg, hol zavaros és meleg. Ilyenek az emberek is. Minden ember magában hordja az összes emberi tulajdonságok csíráit,

s egyszer az egyik bukkan fel, máskor a másik, s néha az ember egyáltalán nem hasonlít önmagára, noha ugyanaz marad, ami mindig is volt."

Ehhez hasonló polémiát az emberi jellem túlmerev felfogása ellen, a jellemnek a régi irodalomban dívott állítólag merev ábrázolása ellen tömegesen találunk a modern naturalistáknál is. De ha ketten ugyanazt (vagy hasonlót) mondanak, az mégsem ugyanaz. A jellemek merevsége elleni harc a modern naturalistáknál abban az irányban haladt, hogy a jellemábrázolást egyáltalán fel is bontsa. Költői alak arcot és körvonalat csak akkor kap, ha mozgásban van, ha a külvilággal cselekvőleg összeütközik, ha cselekszik. Amíg az alak valamely környezetben nyugalmi állapotban van, addig rá lehet fogni mindenféle lényeges tulajdonságot, de ábrázolni közülük egyet sem lehet. Ez azt jelenti: nincs költői eszköz, amely lényeges jellemvonás és átmeneti hangulat között különbséget tudna tenni. Ha tehát a naturalisták a felületes fogások ellen, amelyekkel bizonyos régi irodalomban szokás volt az állandó jellemvonásokat kiemelni (például állandóan visszatérő kifejezések, gesztusok stb.), tiltakoztak, ez a tiltakozás nem volt helytelen vagy következetlen. De a következetes naturalisták kénytelenek voltak továbbmenni és a jellemeket pillanatnyi hangulatok rendetlen és kaotikus gubancává tenni.

Tolsztojnál egészen másként áll a dolog. A tolsztoji jellemek sem balzaci értelemben fejlődnek, de mozgásuk az életben, konfliktusuk a külvilággal mégis rendkívül határozott körvonalakat ad nekik. De az arc, melyet ezáltal kapnak, nem olyan egyértelmű, mint amilyen a régi realistáknál volt. Tolsztojnál a cselekmény keringéssé válik a jellem soha el nem ért, de mindig előtérbe lépő szélső lehetőségei körül. Ezáltal minden alak lelki megnyilatkozásai számára *konkrét mozgási tér* támad. Tolsztoj legalább annyi finomsággal és pontossággal ábrázolja alakjai pillanatnyi, átmeneti lelki hangulatait, mint az újabb realizmus legtehetségesebb írói. De az alak mégsem foszlik fel puszta hangulattá. Mert rendkívüli pontossággal elő van írva számára az a működési terület, az az erőtér, amelyen *belül* a hangulatoknak mozogniuk kell.

Így például Konsztantin Levin néha egyenes, reakciós konzervatizmusra hajlik, néha viszont a földbirtok magántulajdona elleni érveket megcáfolhatatlannak érzi. De mert ez a

két vélemény két szélsősége annak a gondolatvilágnak, amelynek segítségével Levin megkísérli, hogy korának problémáival rendbejöjjön s mert életproblémáinak megoldása, a kompromisszum, melyet keres, e két szélsőség között fekszik, ezek a kilengések Levint nem fosztják meg emberi arculatától és nem oldják fel egyéniségét merő hangulatokká a modern realizmus értelmében, hanem gazdagon, pontosan, változatosan rajzolják meg azt a zeg-zugos vonalat, melyen Levinnek, az embernek, társadalmilag haladnia kell. És mert Tolsztoj, mint láttuk, alakjai egyes életmegnyilvánulásait soha egymástól el nem szigeteli, mert Levin viszonya fivéréhez, feleségéhez, barátaihoz és másokhoz e legfontosabb életkérdéseinek eldöntésével a legszorosabb összefüggésben van, ezek az ingalengések csak élesebbé és gazdagabbá teszik arckifejezését, anélkül, hogy a körvonalakat elmosnák.

A gondolatok, hangulatok, érzések „erőterének" ábrázolása lehetségessé teszi Tolsztoj számára az emberek egymáshoz való viszonyának rendkívül gazdag és költői, mert ellentmondásos és nem-közvetlen ábrázolását. Darja Oblonszkaja például, mint „tisztességes nő", nem mond végleges ítéletet a „házasságtörő" Karenina Annáról; Tolsztoj roppant részletességgel írja le Darja hangulatingadozásait a Vronszkij-birtokra való utazása, ottartózkodása, majd onnan való elutazása közben. Ezek a hangulatok képzelgésekbe, sőt, pillanatnyi világnézeti ingadozásokba csapnak át s két véglet között mozognak: az egyik az, hogy Anna pompás és szabad életét irígyli, szemben a saját feleségi és anyai rabságával, a másik az, hogy Anna és Vronszkij életmódját hevesen visszautasítja. De éppen ezeknek a hangulatoknak az egyidejűsége és egymásutánja adja meg ennek a viszonylatnak való és teljes képét, mind egyénileg, mind társadalmilag. Tolsztoj rendkívüli jellemző ereje éppen abban van, hogy ezeknek a hangulatoknak, melyek egy-egy alak számára lehetségesek és szükségesek s melyeknek összessége az alakot csakugyan jellemzi, a körét teljes pontossággal és hűséggel tudja felfedni.

A tolsztoji világ gazdagságát és mozgalmas elevenségét különösen az mozdítja elő, hogy minden alakjának a másikhoz való viszonyában, mindkét fél oldaláról nézve, megvan ez a szabad mozgási tere. Minden viszonylat ezáltal gazdag és változatos történéssé válik — gondoljunk Bezuhov és Bol-

konszkij barátságára — s mégis: a viszonylatnak, mindkét fél oldaláról nézve, világos és határozott körvonalai vannak.

Ezt a gazdagságot és mozgalmasságot még fokozza, hogy Tolsztoj alakjainak mozgási tere nem megváltozhatatlan. Tolsztoj igen pontosan megmutatja, hogy a külső körülmények változásával, a jellemek belső növekedésével vagy hanyatlásával hogyan tágul vagy szükül ez a tér, sőt néha új tartalmakat vesz fel és régieket kivet magából. De mert Tolsztoj ezeket a változásokat mindig folytonosságukban ábrázolja, továbbá mivel mindig a regény alakjaival együtt éljük át, hogy miért és hogyan változik meg ez a tér, s mert végül e változás közben a jellem legfontosabb társadalmi és egyéni vonásainak jó részét megtartja, a tolsztoji világ gazdagsága ilymódon is csak gyarapodik, alakjainak körvonalai finomabbakká és bonyolultabbakká válnak, de nem mosódnak el.

A jellemábrázolásnak ez a módja fontos lépés a realizmus fejlődésében, annak ellenére, hogy ez a tendencia csírájában már a nagy realistáknál is megvan. Ha a regényalakoknak nem volnának bizonyos határok közt ilyen kilengései, az alakok merevekké válnának. A lényeg azonban ott van, hogy milyen fontos szerepre tesz szert ez az ábrázolási mód az írók jellemábrázolásában? A régi realistáknál, különösen azoknál, akik a novellisztikusan drámai módszerrel éltek, a mozgási térnek ez az ábrázolása egyrészt kissé véletlenszerű volt, másrészt egy-egy alak egész élete a megrajzolt határok között mozgott. Egyes mozdulatait, ingadozásait azonban drámai hevességgel és hirtelenséggel ábrázolták az írók. Gondoljunk egy olyan ingadozó alakra, mint Lucien de Rubempré s jusson eszünkbe, mily drámai hirtelenséggel, mennyire határok között mozgó kilengések *nélkül* következik be az is, hogy Vautrin megnyeri őt, valamint, hogy kihallgatása közben öngyilkosságra szánja el magát.

Tolsztojban az új az, hogy ezt a módszert a jellemrajzolás középpontjába helyezi.

A módszer tudatos kezelése, annak összefüggése Tolsztoj világnézeti problémáival, kiviláglik abból is, hogy alakjainak kompozíciós jelentősége mozgási terük szélességével és elevenségével mindig szoros kapcsolatban áll. Epizód-alakjai, különösen azok, melyekkel Tolsztoj a korabeli társadalom embertelen megmerevedettségét demonstrálja, aránylag szű-

kebb, kevésbbé hangulati határok között mozognak. Hogy valamely alak a költő és az olvasó érdeklődését felkelthesse, ingadozásai kilengési terének aránylag nagynak kell lennie. Ez vonatkozik azokra az alakokra is, akikkel szemben Tolsztoj elutasító vagy erősen bíráló álláspontot foglal el. Gondoljunk Vronszkijra, Kareninra, vagy Iljics Iványra.

De a költő állásfoglalása emez ingadozások közvetlen kiindulópontjainak ábrázolásmódjában is világosan kifejezésre jut. Azok az alakok, akiket Tolsztoj eleven embereknek kíván ábrázolni, eleven cserehatást élnek meg belső fejlődésük és külső életkörülményeik között.

Tolsztoj életfelfogásából ered, hogy minden alakja, akivel emberileg együttérez, a társadalmi élettel szemben problematikus állást foglal el. Nem nyughatik bele harc nélkül az életformákba, melyekbe beleszületett, a feladatokba, melyeket életviszonyai rákényszerítenek. Tolsztoj azonban másfelől mély költői részvétet érez olyan alakok iránt, akiknek az ezzel az életkörrel való társadalmi és ideológiai szakítás súlyos, belső küzdelmet okoz. Olenyintől Nyehljudovig Tolsztoj az ilyen alakok egész galériáját rajzolja meg. Mennél nagyobb bennük ez a feszültség, annál nagyobb Tolsztoj költői érdeklődése irántuk, de, egyszersmind — s ebből látjuk, hogy Tolsztoj egy fontos átmeneti kornak a nagy költője —, annál kiáltóbban és kézzelfoghatóbban mutatja meg ezeknek az alakoknak az ingadozásában, hogy mennyire alapjaiban „felfordult" a korabeli Oroszország, mennyire a legkisebb és legmeghittebb életmegnyilatkozásra is kiterjedt ez a változás.

Ha Tolsztoj túlnyomóan negatív alakot tesz meg fontos hősének, akkor úgy ábrázolja, hogy belül aránylag megmerevedett, egyenesvonalú és kilengéseiben is konvencionálisan megkötött. De olyan helyzetekbe viszi, melyek ezt a látszólag biztosított konvencionális létalapot megrendítik, új problémákat vetnek föl és ezzel az egész alakot mozgásba hozzák.

Legvilágosabb ez Karenin esetében. Noha szereti Annát — bár lényegében konvencionálisan — Anna elidegenedése tőle, házasságtörése Vronszkijjal Karenint még merevebb bürokrata gépezetté teszi. Csak mikor a halálosan beteg Anna ágya mellett áll s mikor Anna szenvedése fizikai közvetlenséggel hat reá, lazulnak fel kissé személyisége megmerevedett, gépiesen önműködő elemei, s kezd halott emberi lényében valami élet-

féle megmozdulni. De mert ez sokkal gyöngébb, semhogy közte és Anna közt új, emberi összefüggést teremthetne. Karenin ismét szellemi merevségébe zuhan. Későbbi „emberi" vonásai csak a halott bürokrata szemforgatása, vallásos álarc mögé bújása.

Kissé másként áll a dolog Vronszkijjal. Benne, aki saját életmódjával gyakran elégedetlen volt, anélkül azonban, hogy ez az elégedetlenség emberi horizontot mutatott volna, a szenvedély mozgalmasabb emberi energiákat szabadít fel. Tolsztoj nagy művészettel mutatja meg, mily erősen hatnak, különösen a tényleges életviszonyok változásai — a katonai szolgálat elhagyása, szabad élet külföldön — a belső fellazulás irányába. De nála is a nemesi élet-megkötöttség marad túlsúlyban. A felszabadított életerők nem emelkednek a dilettantizmus fokán túl, ami nem elégítheti ki Vronszkijt. Mikor visszatér Oroszországba, elkezdődik a visszafejlődés: újra szeretetreméltó, korrekt átlag-arisztokratává lesz, akinél a nagy szenvedély mintegy „excentrikussá" válik s életérzése központjával már nincs összefüggésben. Az így előállott konvencionális megmerevedés nem megy olyan messzire, mint Kareninnál, de eléggé ahhoz, hogy Anna tragikus katasztrófáját felidézze.

Tolsztojnak ez az eredeti és termékeny jellemzési módja, bármennyire rokon a régi realistákéval, bármennyire különbözik az új realistákétól, mégis azt mutatja, hogy életalapjai bizonyos tekintetben inkább az utóbbiakkal közösek.

S ennek a közösségnek tükröződnie kell a stílusban is. Mert nagy realista író nem húnyhat szemet a társadalmi igazságok, a társadalom szerkezeti változásai előtt. Ábrázolási módjának nemcsak tartalmilag kell hozzájuk idomulnia, hanem formailag is tükröznie kell e társadalmi változásokat, még akkor is, ha lényegükben művészetellenesek, ha a művészet számára a romlás, a felbomlás vagy megmerevedés veszélyét rejtik is magukban.

A nagy realisták ár ellen úszása mindig nagyon konkrétan nyilatkozik meg. Igyekeznek a konkrét élet-anyagban azokat a tendenciákat fölfedezni, amelyek révén éppen az adott élet-anyag, valamennyi művészetellenes vonásával együtt, művészileg ábrázolható, művészileg elevenné tehető. Írók, akik a modern kapitalista élettől írtóznak ugyan, de irtózásuk, ha mégoly jogos és érthető is, csak elvont marad: az ilyen írók,

ha csupán ez absztrakt meggyőződésük alapján ábrázolják a világot, a formalizmus hibájába esnek. A nagy realista művészet formái mindig a valóság lényeges vonásának tükörképeként egy bizonyos korszakbeli bizonyos társadalom konkrét élet-anyagából támadnak, akkor is, ha e társadalmi fejlődés alapvonásai annyira művészetellenesek, mint például a mai kifejlett kapitalizmuséi.

A realista irodalom a *cselekvő* ember ábrázolásából él. Mennél erősebben nyilvánul meg az ember osztály- és egyéni jelleme tetteiben, külső okok, érzések és cselekedetek cserehatásában, annál nagyobb a realista ábrázolás lehetősége. A klasszikus esztétika gyakran beszél arról, hogy a nagy és erősen cselekvő gonosztevők, vagy bünözők alkalmasabb anyagot nyujtanak az irodalomnak, mint a lapos középegyéniségek, mint az olyan átlagember, akinek a jelleme csak el-elkezdett, de mindig abbanhagyott cselekvésekben nyilatkozik meg. Ezt a középszerüséget a „kész" kapitalizmus kiegyenlítő hatalma egyre nagyobb mértékben termeli. S ezzel maga az élet produkálja azt az elemet, amely a nagy realista művészetet fejlődésében akadályozza. De fontos különbség, hogy az írók maguk az életnek ezt a tendenciáját írásaikkal még csak erősítik-e, mint ezt e kor nyugateurópai realistáinak egy része tette, vagy megkísérelnek úszni az ár ellen. Ez annyit jelent, hogy a kapitalista élet eredményeit nem hajlandók egyszerüen és közvetlenül eredményekül tudomásul venni, (sőt eláltalánosítani, „természeti törvényekké" felfújni), hanem azt a *küzdelmet* ábrázolják, amelynek végső eredménye — csak általában, nem okvetlen minden esetben — a prózai költészetellenes átlag kialakulása.

Ha Tolsztojnak bizonyos formai és technikai hasonlóságai vannak az új realizmussal, akkor emögött reális társadalmi problémák lappanganak: a kifejlett kapitalista társadalom átlagembere számára lehetetlen a cselekvés, a polgári társadalom minden tagjának ideológiája — a munkásosztály osztálytudatos rétegének kivételével — szükségképpen valahol ellentmond a valóságnak.

Persze a képzelet és a valóság közti ellentét már ősrégi problémája az irodalomnak. Már a halhatatlan Don Quijote-regény központjában is ott találjuk ezt a kérdést. De itt most ennek az ellentétnek sajátságos megjelenési formájáról van

szó, ama formáról, mely mint a valóságban való csalódás, mint kiábrándulás, egyre nagyobb mértékben vált az újabb realizmus központi problémájává.

Balzac ugyan „Elveszett illúziók"-nak címezi az egyik regényét, de nála az illúziók kétségbeesett harc formájában társadalmi valóságokon törnek meg. Balzac hősei tragikusan vagy tragikomikusan ütköznek bele a társadalmi fejlődés objektív szükségszerűségeibe. Az újabb realizmus tipikus kiábrándulási regénye, Flaubert „Éducation sentimentale"-ja („Érzelmek iskolája") már nem ismer valóságos harcot. Az egyén erőtlen szubjektivitása áll a világ értelmetlen objektivitásával szemben. A költő, rejtett lirizmussal, alakjainak erőtlen álmai mellett foglal állást a társadalmi valóság aljas túlerejével szemben. Persze elrejtheti ezt az állásfoglalását, ahogy Flaubert teszi is, irónikus objektivizmus mögé.

A csalódás, mint az irodalom főtémája, a polgári osztály ama legtisztességesebb és legjobb képviselőinek a helyzetét tükrözi költőileg, akikre a valóság a kapitalista társadalom életének értelmetlenségét rákényszeríti, akik a polgári ideológia hamisságát, belső tarthatatlanságát belátják, de ebből az ellentmondásból nem találnak kivezető utat. Világnézetileg és költőileg megmaradnak annál a hamis dilemmánál, amely a tehetetlen szubjektivitás és az értelmetlenül aljas objektivitás egymásmellettjében lappang. Némely ilyen mű élethűsége, — bár világnézeti és művészeti alapjuk problematikus — éppen azon alapul, hogy reális társadalmi és történelmi problémákat fejeznek ki, ha nem is mindig adekvát művészi eszközökkel.

Tolsztoj világában is az ábrázolás központi problémája az a tény, hogy a valóság mindig más, mint amit az emberek felőle álmodnak és remélnek. A kaukázusi idill éppúgy megcáfolja Olenyin elképzelését, mint a politika és a háború Bolkonszkijét, mint a szerelem és a házasság Levinét. Tolsztojnál is törvény, hogy éppen az értékes embereket ábrándítja ki az élet, hogy az eltérés ideológia és valóság között éppen náluk a lehető legnagyobb. Minél inkább közeledik Tolsztoj valamely alakja a butaság vagy a gazság felé, annál kisebb nála ez az ellentmondás: hiszen a butaság és a gazság pszichológiailag mindenekelőtt az érzéseknek és a gondolatoknak a társadalmi valóság aljasságához való alkalmazkodásában nyilatkoznak meg. Csak nagyon elvétve, Tolsztoj

bizonyos időszakaiban, merülnek fel nála epizódalakok, akik. bár a költő őket se gaz-, se buta embereknek nem rajzolja, társadalmi környezetükkel gondolati és érzésbeli harmóniában élnek. (Például az öreg Scserbackij herceg „Karenina Anná"-ban.)

De a csalódás, az a tény, hogy a valóságnak másnak kell lennie, mint az emberek róla alkotott elképzelésének, Tolsztojnál más hangsúlyú, mint a modern realistáknál. Ez azután a csalódás egészen más, teljesen ellentétes ábrázolására vezet.

Mindenekelőtt: a csalódás Tolsztojnál nem mindig teljesen negatív. Emberei csalódásában Tolsztoj gyakran éppen a valóságról alkotott fogalmaik szűk és korlátolt voltát leplezi le. Megmutatja, hogy a valóság ugyan más, de sokkal gazdagabb, változatosabb és elevenebb, mint a róla alkotott szubjektív és romantikus fogalmak. Hogy amit a valóság az embernek nyújt, *más* ugyan, mint amit az ember elképzelt, de éppen ezért *több* is, mint amit elképzelt.

Ez a gazdagabb valóság Tolsztojnál mindig: a „természetes" élet. Olenyin romantikus Kaukázus-ábrándjait szétoszlatja az ottani parasztság színes és érdekes élete. Olenyin „csalódik", de csalódása egyszersmind élete gazdagabbá válását, emelkedését jelenti. Ugyanígy csalódik Levin a szerelemben és házasságban, ugyanezen a vonalon mozog Bezuhov fejlődése.

Már itt láthatóvá válik a szociális ellentét Tolsztoj és az újabb realisták között. Tolsztoj világnézete és művészete szorosan összeforrt a parasztság fejlődésével és elégedetlenségével s ezért Tolsztojnál egyáltalán nem is támadhat a társadalmi valóság vígasztalan sivárságának olyan koncepciója, amilyen a modern realistáké. Mert utóbbiakat a szociális perspektíva hiánya kényszeríti arra, hogy az átmeneti társadalmi valóságot úgy, ahogy közvetlenül látják, a valósággal magával azonosítsák és a kapitalista társadalom életének értelmetlenségét az élet metafizikai értelmetlenségévé fújják fel. A kapitalista társadalmon gyakorolt jogos kritika az objektív valóság kétségbeesett megrágalmazásába csap át.

De Tolsztoj, mint költő, sohasem azonosítja a kapitalista valóságot magával a valósággal. A kapitalista valóságban eltorzított, beszennyezett világot lát s vele mindig egy másik, egy természetes s ezért emberi valóságot szegez szembe. Ha

Tolsztojnak ezek az elképzelései mégoly túlzottan romantikusak, vagy utópikusan reakciósok is (sőt néha kompromisszumosak), mégis Tolsztojnak ez a felfogása, mely a parasztságra irányuló orientációjából származik, lehetővé teszi számára, hogy a valóságos életet gazdagabban lássa, hogy a szubjektív elképzelés és az objektív valóság összeütközését igazságosabban és helyesebben ábrázolja.

Ezért Tolsztoj hőseinél a kiábrándulás mindig képzeteik felemás, utópikusan végiggondolt voltának a leleplezése. Legvilágosabban ez akkor jut kifejezésre, amikor Tolsztoj örökös utópiás, parasztboldogító terveit a valósággal szembesíti. A „Földesúr reggelé"-től a „Feltámadás"-ig s a „Fény világít a sötétségben" című drámáig Tolsztoj ezt a problémát újra meg újra kézbeveszi. De valamennyi kísérleten vörös fonálként húzódik végig az az elv, hogy az utópiás fogalmak a puszta élet valóságán, a parasztok mély és legvözhetetlen bizalmatlanságán minden „jóakaró" kizsákmányolóval és parazitával szemben, megtörnek. S Tolsztoj ábrázolásában csalódás esetén mindig a csalódott a bűnös és nem a valóság; a valóság joggal cáfolja meg az utópiás elképzeléseket, a valóságban a magasabb és gazdagabb igazság jut kifejezésre.

A modern realistákhoz látszólag a kizsákmányolók életének ábrázolásában kerül legközelebb, azoknak a csalódásoknak ábrázolásában, melyeknek a kizsákmányolók életében okvetlenül be kell következniök. De az ellentét talán itt a legvilágosabb. Éppen mert Tolsztoj az uralkodó osztály életét kizsákmányoló és parazita voltukban ábrázolja — bár a kizsákmányolást csaknem kizárólag a földjáradékban látja — éppen azért, mikor az élet állatiasságát és értelmetlenségét leleplezi, nemcsak mélyebben és találóbban ábrázol, mint a modern realisták, hanem el tudja kerülni azok merev metafizikus jellegét is.

Tolsztojnál nincs meg a modern realisták üres gyásza, tartalmatlan iróniája. Ha Tolsztoj a valóságot leleplezi, ez mindig egészséges, erős, harcos felháborodásából fakad. Ha kedvenc hősei ebben a világban csalódást élnek át, akkor Tolsztoj mindig rászedett csacsikként ábrázolja őket, akik a legvékonyabb álarcon sem látnak keresztül, s nem tudják azt letépni. Mennél öregebb Tolsztoj, annál hevesebbé válik ez a

felháborodása. (Gondoljunk a „Feltámadás"-ban Nyehljudov és Mariette epizódjára.)

De már korábban is úgy volt, hogy Tolsztoj az uralkodó osztálynak ezekben a tipikus tragédiáiban nem látott semmi súlyosan tragikusat. A konfliktusokat megoldhatóknak tartja, csak józan ész és egészséges morális érzék kell hozzá. Persze, Tolsztoj világképéhez az is hozzátartozik, hogy az uralkodó osztály embereiben ez a józan ész, ez az egészséges morális érzék nincs meg, vagy legjobb esetben csak néhányukban van meg, akik nagy belső küzdelmek útján, az élet kemény nevelő munkája révén, csalódások árán tudták megszerezni. (Bezuhov házassága Helénával.)

Ott, ahol a csalódás mélyebb, ahol ideológia és valóság jelentősebb és bonyolultabb konfliktusait dobja felszínre, ott is megmarad Tolsztojnak ez a lényeges sajátsága. Mindig jelen van a paraszt mélyen gyökerező bizalmatlansága, mely az uralkodó osztály „legfennköltebb" érzéseiről és szándékairól sem hiszi el, hogy valódiak és őszinték. Mikor Tolsztoj ilyesféle „fennköltséget" az élettel érintkezésbe hoz, vele szembesít, mikor vele a valóságos élet kicsiny, de kemény tényein hajótörést szenvedtet, akkor a modern realisták müveiben ábrázolt kiábránduláshoz látszólag igen közel került.

De Tolsztojnál éppen a legmélyebb alap más. Mert Tolsztoj elsősorban a „fennkölt" érzést mutatja gyengének és komolytalannak (ha szubjektíve mégolyan becsületes is). Tolsztoj szemében nem az érzés fennköltsége, nem emberi és erkölcsi tartalmának értékessége, hanem hordozójának emberi értéktelensége az igazi oka annak, hogy a „fennkölt" érzés zátonyra jut. Karenin és Anna „fennkölt" érzései Anna betegsége alkalmával nem változtatnak azon, hogy Karenin száraz és lelketlen bürokrata, Anna pedig egy vakon és szenvedélyesen szerelmes hölgy. Bármily „fennköltek" is az érzések, erre a tragikus csúcspontra mégis az előbbi élet folytatásának tragikomédiája, a korábbi, alacsonyabb, valóságos érzések visszatérte kell, hogy következzék, a normális életszínvonalra való visszaereszkedés.

Ennek a perspektívának, mely paraszti beállítottságából fakad, köszönheti Tolsztoj, hogy nála a szerelmi és házassági tragédiák sem vesznek bele abba a kicsinyes patológiába és felfújt sorsszerüségbe, amelyek a modern realizmust jellem-

zik. Mert minden szerelmi és házassági tragédia mögött — akár a „Karenina Anná"-t, akár a „Kreutzer-szonátá"-t, akár az „Ördög"-öt vesszük — következetesen láthatóvá lesz az a tény, hogy a tragédiának ez a formája a munkátlan, parazita életből támad.

Így Tolsztoj az emberiség megújulására irányuló reményeinek emberi és erkölcsi pátosza révén a modern realisták világnézete meghatározta szűk köréből kiemelkedik. Éppen az, hogy Tolsztoj elsősorban sosem művész, hanem művészetével az emberiség megújítását hirdető prédikátor akar lenni, a modernek formai felbomlásától mint művészt is megmenti őt. Tolsztoj kortársa, Ibsen, szintén ennek a prédikáló pátosznak a következtében emelkedik — művészileg is — kortársai fölé.

De már láttuk, milyen nagy a társadalmi különbség Ibsen és Tolsztoj „prédikációja" között. Nem a prédikációk tartalmának hamisságáról van szó — Tolsztoj nyilván legalább ugyanannyi reakciós zagyvaságot prédikált, mint Ibsen —, hanem a társadalmi mozgásról, amelynek ez a prédikáció akkor is ideológiai kifejezése, ha az tartalmilag hamis is.

Tolsztoj világnézete *telistele* van reakciós balhittel. De ezek elválaszthatatlanul összeforrtak nála az egészséges, fölfelétörekvő és nagyjövőjű népmozgalommal, melynek ezek a reakciós balhitek a gyönge oldalait és felemásságát képviselik. Tolsztoj esete nem az egyetlen példa a világirodalomban arra, hogy egy művész sok tekintetben hamis világnézet alapján is örök műremeket alkot. De ha még olyan bonyolult is az esetleg hamis világnézet és a realisztikus alkotás közti csereviszony, mégis: *akármilyen* hamis világnézet nem alkalmas arra, hogy realizmus alapja legyen.

A nagy realista írók illúziói és tévedései csak akkor válnak művészileg termékennyé, ha azok nagy társadalmi, népi mozgalmakkal összekötött, történelmileg szükségszerű tévedések és illúziók.

Lenin volt az egyetlen, aki Tolsztojban ezt az összefüggést fölfedezte s ezzel megadta a helyes alapot Tolsztoj művészi nagyságának feltárásához. Tolsztoj a kapitalizmus lényegéből keveset, a proletariátus forradalmi mozgalmából semmit sem értett meg és az orosz társadalmat mégis csodálatosan igazi és igaz képekben ábrázolta. *Mert* a parasztlázadás szempontjából nézte, ennek a mozgalomnak minden hibájával és korlátaival,

melyek ezért válhattak részben művészileg termékennyé, részben legalább nem akadályozhatták meg egy nagy művészi világ felépítését.

Lenin a parasztságról az 1905-ös forradalom előtt ezt mondta:

„A jobbágysággal, a jobbágytartó földesurakkal szemben és az őket szolgáló állammal szemben a parasztság továbbra is osztály marad, éspedig nem kapitalista, hanem a hübéri társadalom osztálya, vagyis: rendi osztály."

Tolsztoj reakciós korlátoltságai és illúziói világnézete társadalmi alapjának ebből a rendi jellegéből fakadnak.

Ez a bonyolult — pozitív és negatív — cserehatás világnézet és művészi ábrázolás között, Tolsztoj egész életművében kimutatható. Még csak egy mozzanatra akarunk itt rámutatni, amellyel Tolsztoj ismét élesen különválik a korabeli európai íróktól, s aminek köszönhető, hogy az általános művészi hanyatlás idején a realizmus nagy hagyományait nemcsak hogy megőrizte, hanem még tovább is fejlesztette. Arra a tényre gondolunk, hogy Tolsztoj a művészetet sohasem a művészet kedvéért gyakorolta.

A művészet Tolsztoj számára mindig bizonyos tartalmak közlése volt; a művészi forma az az eszköz, mellyel olvasóját e tartalom számára meg akarta nyerni. S éppen művészetének ez a vonása — melyet a nyugati esztétikusok, mint tendenciózust, elvetettek — tette lehetségessé számára, hogy az elbeszélő művészet nagy hagyományait megmentse. Mert az elbeszélés nagy formái eredetileg embersorsok plasztikus kidolgozásai voltak, abból a célból, hogy a művészet eszközeivel társadalmi és erkölcsi eredményeket érjenek el. Az események világos és áttekinthető csoportosítása, az előfeltételek felfedésének kultúrája és a többi hasonló: lényegileg az írónak azokkal a törekvéseivel függnek össze, melyek a művészet mai töredezett, specializálódott, müteremszerű fogalmán túlmennek.

Ha a társadalmi fejlődés következtében ezek a törekvések lehetetlenné váltak, ha a költők csak a társadalmi élet megfigyelőivé lettek, akkor természetes, hogy elvesztették az elbeszélt eseményeknek ezt a szervező elvét. A hangsúly, melyet valamely esemény elmondása kapott, az író közlési szándékainak teljes összefüggésében *nem* az emberi és erkölcsi jelentőségén, *nem*

annak társadalmi jelentőségén, hanem egyre inkább a részletek véletlen érdekességén múlott.

Azzal, hogy Tolsztoj ebből a szempontból élete végéig „ódivatú" maradt, megőrizte az elbeszélés kultúráját, mégpedig olyan magas színvonalon, amilyennel csak a mult legnagyobb realistáinál találkozhatunk.

Igaz, hogy világnézete fejlődésével stílusa is lényegesen változott, hogy a „Háború és béke" naiv epikus nagyszerűségének, csaknem homéroszi szélességének és elfogulatlanságának veszendőbe kellett mennie. De hiba volna Tolsztoj későbbi müveinek új, ragyogó, merőben művészi tulajdonságait lebecsülni. Hogy *csak* tisztán művészi és formai szempontból szóljunk: a modern nyugateurópai irodalomban nincs egyetlen annyira tökéletes formájú novella, mint a „Bál után". S az egész modern nyugateurópai irodalomban nincs egyetlen regény, mely mindent átfogó epikai nagyságra nézve a „Feltámadás"-sal összehasonlítható lenne.

A tolsztoji ábrázolás hangja, módja, stílusa tehát igen erősen megváltozott ugyan, de tökéletes müveiben Tolsztoj utolsó percéig korának kimagaslóan legnagyobb művésze maradt.

8.

Közismert tény, hogy Tolsztoj költészetét milyen kevéssé értették meg. A polgári világ egyoldalúan csak Tolsztoj reakciós vonásait emelte ki és alkotása egyetlen alapjává ferdítette el. A vulgáris szociológia pedig a reakciós burzsoázia nyomdokán jár. A vulgáris szociológia számára Tolsztoj a nemesség apologétája, olyan író, aki csak „saját osztályát" a „saját osztályszempontjából" tudja kifejezésre juttatni. (Fritsche.)

Tolsztoj esztétikai nézeteit még alaposabban félreértették, mint művészetét. Tolsztoj írásait művészeti kérdésekről általában az *egész művészet elleni* állásfoglalásaként fogták fel. Úgy vélekedtek, hogy Tolsztoj minden művészi tevékenységet éppúgy elítél, mint annak idején Platón. Ez a félreértés egyrészt nem véletlen, mert Tolsztoj kritikájának számos vonása, melyekről a továbbiakban még beszélni fogunk, alkalmas volt ilyen félreértés előidézésére, másrészt azonban ez a félreértés nem akadályozta meg Tolsztoj művészetről szóló írásainak

mély hatását, sőt itt-ott egyenesen elöidézője volt annak. Mert mennél inkább előrehaladt a művészeti formák felbomlása a kapitalizmusban, mennél inkább mesterkéltté váltak ezek a formák, mennél inkább elszakadtak az emberiség nagy problémáitól az egymást gyorsan felváltó művészeti irányok, annál mélyebbre hatolt a polgári intelligencia legjobb részében az elégedetlenség az egész művészettel általában. A kapitalista rendszer kultúrájának romantikus ellenzői igen gyakran eljutottak odáig, hogy a művészetet, mint üres formajátékot, mint haszontalan foglalkozást, amely csak az élvezetet, de nem az emberiség nagy céljait szolgálja, teljesen elvetették. Az ilyenfajta irányzatok természetesen hivatkozhattak a tolsztoji művészetkritika bizonyos elemeire. Minden ilyen felfogás azonban a tolsztoji kritika igazi irányzatát félreismeri. Tolsztoj kritikája a jelen dekadens ál-művészetét akarja elpusztítani; nem *általában* a művészet ellen harcol, hanem ellenkezőleg, ezzel az ál-művészettel állítja folyvást szembe az igazi, valódi, nagy és népi művészetet.

Tolsztoj bírálata tehát a modern polgári művészet bírálata. Ennek a bírálatnak a kiindulópontja, spontán-materialista módon egyszerű. Tolsztoj felteszi a kérdést: ki és kinek csinálja ezt a művészetet? Válasza így hangzik: a művészet az uralkodó osztály henyélői számára készül. A dolgozó nép milliós tömegei egyáltalán nem tudják, hogy egy ilyen művészet létezik; és ha tudnának is róla, ehhez a művészethez érzelmileg nem férhetnének hozzá. És Tolsztoj igen drasztikus és irónikus realizmussal ismételten leírja, hogyan hozzák létre e művészet kifinomult technikai fogásait olyan emberek, akik az uralkodó osztály kizsákmányolt munkásai és akik számára a művészeti tevékenység éppen oly lealacsonyító munka, mint az uralkodó paraziták egyéb szükségleteinek a kielégítése.

De Tolsztoj nem áll meg ennek a ténynek a megállapításánál. Ellenkezőleg: kivizsgálja azokat a szellemi és lelki elfajulásokat, amelyeknek a művész, még a meggyőződéses és tehetséges művész is, áldozatává lesz, ha kénytelen a kizsákmányoló osztály eme szükségleteit kiszolgálni, vagy ha az általános parazitizmus ideológiájának hatása alá kerül. Tolsztoj abban látja a veszélyt, hogy a művészet *elveszti a kapcsolatot az élet nagy problémáival.* Maupassant müveinek orosz fordításához írott előszavában Tolsztoj a művészetnek a valósághoz való

igazi viszonya tekintetében a következő ismérveket állítja fel: „Először a szerzőnek helyes vagyis erkölcsös viszonya tárgyához; másodszor a kifejezés világossága, vagyis a forma szépsége — a kettő azonos; és harmadszor őszinteség, vagyis őszinte szeretet vagy gyülölet azzal szemben, amit a művész alkot." A művésznek ez a lényeges viszonya a maga tevékenységéhez, ami a társadalmi valósághoz való viszonyának a következménye, Tolsztoj szerint a modern művészetben mindinkább veszendőbe megy. Még Maupassant-nál is, akit pedig Tolsztoj rendkívül tehetséges írónak tart, megállapítja az új művészet hamis tendenciáját. Ez a hamis tendencia abban a ferde felfogásban nyilatkozik meg, „hogy egy müremekhez nemcsak felesleges tisztán tudni, mi helyes és mi hamis, hanem ellenkezőleg, a művésznek mellőznie kell az összes morális kérdéseket, mert ez a mellőzés művészi előny. E szerint az elmélet szerint a művésznek szabad és kell is megírnia azt, ami az életben igaz, ami tényleg *van*, ami szép és ami ezért a művésznek tetszik, vagy még azt is, ami a «tudomány» számára anyagul szolgálhat; de nem a művész dolga, hogy azzal törődjék, mi erkölcsös vagy erkölcstelen, mi helyes, vagy helytelen".

Tolsztoj szerint ez a téves vélemény még tehetséges művészeknél is onnan származik, hogy a művészet megszünt az egész nép ügye lenni. Újabban a művészet semmittevő parazitáták élvezeti cikkévé lett. A művészi tevékenység pedig elkülönült foglalkozássá, amelynek a célja ezeknek az igényeknek a kielégítése. És Tolsztoj éles elmével leplezi le, mik a művészet számára ennek a szakmaszerűségnek egyre hátrányosabb következményei: a formák üres virtuozitása, fölösleges, nem a lényeget kifejező részletek kidolgozása, a felszínes életjelenségek fotografikus utánzása, az élet nagy problémáihoz való érzék elvesztése. Ennek következtében a művészet tartalma elszegényedik. „De azok az érzelmek, amelyeket a szórakozás vágya szül... nemcsak csekélyszámúak, hanem már régóta ismertek és ábrázoltak... A hatalmasok és gazdagok érzelmei, akik a kenyérkereső munkát nem ismerik, sokkal szegényebbek, sokkal korlátoltabbak és sokkal jelentéktelenebbek, mint a dolgozó nép érzelmei. A mi köreinkből való emberek, esztétikusok, rendesen az ellenkezőjét hiszik. Emlékszem, hogy Goncsarov, az író, egy igen okos és művelt ember, de tetőtöltalpig városi és esztéta, akkor, amikor Turgenyev «Egy vadász

naplója» megjelent, azt mondta nekem, hogy ezután már nincs mit írni a parasztéletről. A téma ki van merítve. Ezzel szemben a felsőbb osztályok konfliktusai és szerelmi intrikái írói szempontból kimeríthetetlenek."

Tolsztoj nemcsak ez ellen a felfogás ellen harcol, nemcsak a munkás élet nagy gazdagságát és a paraziták életének egyhangúságát bizonyítja, hanem ezzel a problémával összefüggésben azt is megmutatja, hogy a modern kor művészete, éppen a nagy és döntő problémák szempontjából, alacsonyabb szinten van, mint a régi idők igazán nagy, igazán népi művészete. Bebizonyítja, hogy a részletek gazdagsága csak a belső szegénység kitünő kendőzése és hogy a régi költőknek — Tolsztoj a József-legenda példáját hozza fel az ótestamentumból — a maguk nagyvonalú egyszerüségében és érthetőségében — nem volt szükségük ilyen részletekre. „És így vált ez a történet mindenki számára hozzáférhetővé; ez a mese, mely minden nemzet és osztály emberét, az ifjat és a vént egyaránt megható, mind a mai napig élő maradt és még évezredekig élni fog. De ha a mi időnk legjobb elbeszéléseiből eltávolítjuk a részleteket — mi marad belőlük? Ezért lehetetlen a modern irodalomban olyan müvekre mutatni, amelyek tényleg megfelelnek az univerzalizmus követelményének. Ezeket a müveket nagymértékben az rontotta el, amit általában «realizmusnak» nevezünk, amit azonban sokkal inkább művészeti «provincializmusnak» kellene nevezni." (Tolsztoj itt realizmuson nagyjából azt érti, amit e tanulmány a naturalizmus szóval jelöl. — *L. Gy.)*

Mi sem egyszerübb, mint felfedni a modern művészet tolsztoji kritikájának a gyengéit. Maga az a tény, hogy Tolsztoj az élet helyes érzését vallásosnak nevezi és a művészet hanyatlását onnan származtatja, hogy az uralkodó osztályok vallástalanok lettek, világosan mutatja esztétikájának reakciós oldalait. És semmiesetre sem szabad ezt a tendenciát Tolsztoj véletlen kisiklásának tekinteni; ez a felfogás szorosan összefügg a tolsztoji esztétika pozitív oldalaival. Tolsztoj ítélete Shakespeare-ről, Goethéről, Beethovenről az a véleménye, hogy a művészet dekadenciája már a renaissance-szal kezdődik, gondolatilag bizonyos fokig zárt, rendszeres összefüggést ad, amelyben a tolsztoji világfelfogás reakciós fele világosan és pregnánsan jut kifejezésre. Persze a tolsztoji esztétikának ezt

az oldalát kritizálni igen könnyü. De helytelen volna azt az olcsó és ma nem is aktuális, nem is fontos kritikát túlontúl hangsúlyozni. Ha mégis megtennök, Tolsztoj esztétikai nézeteiben azt hagynók figyelmen kívül, ami bennük fontos és termékeny, a tolsztoji örökségnek ezzel éppen a központi kérdéseit hanyagolnók el.

Ez a központi kérdés, véleményünk szerint, a tolsztoji esztétika *paraszti, plebejus-humanizmusa*. Ez a kifejezés első pillanatra kissé paradoxul hangzik, hisz a fent kimutatott tolsztoji értékelések a legélesebb ellentétben állnak a XVIII. és XIX. század legjobb humanista hagyományaival. Persze az is igaz, hogy Tolsztoj itt nemcsak a felszínes tünetekben, hanem a dolog lényegében is vétkezik a humanizmus hagyományai ellen, elszükíti a humanizmus fogalmát, reakciós vonásokat kever bele. Ez azonban nem változtat azon a tényen, hogy a tolsztoji esztétika *alapvonala* a humanizmus esztétikájának nagy centrális problémáihoz vezet, s hogy Tolsztoj ama kevesek közé tartozott, akik ebben a korban megkísérelték ezeket a hagyományokat a maguk módján életben tartani és sajátszerüen tovább fejleszteni.

Az emberi integritásnak a megvédéséről van szó azokkal az elferdülésekkel szemben, amelyek a kapitalista civilizáció szükségszerü velejárói. Már a régi polgári humanizmusnak is az volt a paradox helyzete, hogy a termelőerők progresszív fejlődését helyeselte és egyidejüleg a kapitalista munkamegosztást embertelennek „denunciálta" (Ferguson).

Ez az ellentmondás, amelyet egyetlen polgári humanista — sem Schiller, sem Hegel — nem tudott megoldani, egyre fokozódik a kapitalizmus gazdasági fejlődése folyamán, miközben a kapitalizmus uralma kiterjed az élet minden jelenségére és különösen abban az időben, amikor a polgári ideológia átcsap a maga apologétikus szakaszába, amikor a humanizmus ideáljai elidegenednek a kapitalista élet normális menetétől. A becsületes és jelentős modern művészek ennek megfelelően ábrázolják ezt az elidegenedést és a művészetben magában egy, az élettől elidegenedett, az élettel szemben ellenséges elvet látnak. (Ezt mutatják Ibsen késői művei.) És ez az ideológia, már az imperialista korszak előestéjén, a kapitalista barbárság dicsőítésévé fajul, a művészet és a filozófia embertelenné válik s az újonnan feltünő barbarizmust magasztalják.

(Ezt teszi Nietzsche.) Az imperialista életfilozófiának, amely a fasizmusban a legteljesebb kifejlődését érte el, az „élet" a központi kategóriája. S ez az „élet": minden életellenes elvnek az összefoglalása, hadüzenet az emberi élet *ellen*, az emberi szellem ellen, mindama értékek ellen, amiket az emberiség sok ezredéves fejlődése teremtett.

Tolsztoj polémiája főleg ezt az elembertelenedést támadja. Persze ellentmondásokkal. Tolsztoj, a gondolkodó, az agnosztikus irányzatok sokféle hatása alatt áll, olyan tendenciák hatása alatt, amelyek az emberi értelem megismeröképessége és általában az emberi értelem ellen irányulnak. (Kant, Schopenhauer, a buddhizmus stb.) És kedvenc hösei az ilyen nézeteket még túlzottabb formában fejezik ki, így például Konsztantin Levin az értelem „gazságáról" beszél.

Mind e tévelygések mögött azonban szilárd a tolsztoji esztétika alapvonala: a müvészet legyen népi, foglalkozzék az *élet ama nagy problémáival, amelyek általánosságuknál* és mélységüknél fogva mindenki számára érthetők, örizze meg a formának azt a régi egyszerüségét, amely Homéroszt vagy a biblia elbeszéléseit mindenki számára hozzáférhetövé teszi. Tolsztoj utópikusan elképzeli a jövöt, amikor már paraziták a társadalomban nem lesznek, s ebben a jobb korban olyan müvészetröl álmodozik, melyet minden dolgozó sajátjává tehet, s amely éppen ezért a forma lényeges kérdéseiben magasabb fokon fog állni, mint a modernek virtuozitása a mellékes „finomságok" körül. Ebböl a szempontból Tolsztoj a mai müvészetet zürzavaros káosznak látja, amelyben nincs kritériuma annak, hogy mi a helyes. Mert az álmüvek, technikai virtuozitásuk alapján, gyakran látszanak magasabbrendüeknek, mint a müvészileg hamisítatlanok. Irodalmárnak és esztétikusnak nincs erre kritériuma, de egy *romlatlan ízlésü paraszt* meg tudja különböztetni a müvészetben a valódit a hazugtól.

Tolsztoj ezzel újra Molière szolgálóját tette meg a müvészet bírájává. A népiség tendenciájának ez az extrém kiélezése a tolsztoji koncepció legmélyebb ellentmondásáig visz. Addig az ellentmondásig, amely Tolsztoj korában világtörténelmileg megoldhatatlan volt, tehát nemcsak Tolsztoj számára személyesen. A tolsztoji felfogás ellentmondásai azonban termékenyek, a jövöbe mutató tendenciákat rejtenek magukban.

Schiller „A naív és szentimentális költészetröl" szóló jelen-

tős tanulmányában szóváteszi a molière-i szolgálónak ezt a problémáját. Azt mondja: „Molière mint naiv költő csakugyan beérhette azzal, hogy cselédje döntse el, mi maradjon benne vígjátékában, mi nem... De nem tanácsolnám, hogy Klopstock ódáit, a «Messiás»-t, az «Elveszett paradicsom»-ot, a «Bölcs Nathan»-t és más művek legszebb részleteit ilyen kísérletnek vessük alá." Schiller ezzel a későbbi polgári irodalom népiségének alapellentmondását fejezi ki. Ezt az ellentmondást, mint láttuk, Tolsztoj is érzi és igyekszik megszüntetni. Schillernek is az a nézete, hogy a „naiv" költők egyszerű és nagy művészete felette áll a modern költő „szentimentális" művészetének. Ő nemcsak azt látja, hogy egy ilyen szubjektivistább, problematikusabb, komplikáltabb művészet keletkezése történelmi szükségszerűség, hanem azt is, hogy ez a művészet az emberiség fejlődése számára maradandó értékeket ad. A művészet az eredeti népiségtől történelmileg szükségszerűen távolodott el, elszakadt saját kora népének széles rétegeitől — Molière szolgálója tényleg megszűnt a művészet mérvadó bírája lenni — de nagy képviselői, ezen a problematikus alapon, mégis igaz, nagy művészetet hoztak létre, amelynek nem kell örökké népszerűtlennek maradnia.

Ha tehát Molière szolgálója nem is mérvadó többé, ez Schiller és Goethe, Balzac és Stendhal műveinek nagyságát nem szünteti meg. Még Tolsztoj műveinek nagyságát sem (noha Tolsztoj esztétikai ítéletéből ez következnék), hiszen az ő kompozíciójára és nyelvezetére nézve is nagyon kétséges a molière-i szolgáló kompetenciája.

A francia forradalom és Napoleon korszakában még lehettek Schillernek idealisztikusan túlzott reményei a „szentimentális" költészet jövőjét illetőleg. A polgári művészet általános hanyatlása korszakában, tartalmának elszegényedése, formájának pusztulása idején Tolsztojnak úgy kellett látnia, hogy ez a művészet reménytelen. És ebben a helyzetben nagyon érthető túlzás — amely azonban azért mégis hibás marad — hogy Tolsztoj a „szentimentális" művészetet lekicsinylő ítéletét a multra is kiterjeszti, amikor a mult valódi és nagy műveit is elveti. De Tolsztoj éppen ezzel az egyoldalúságával helyenként mélyebben ás le a művészet központi kérdései felé, mint sok jelentős korábbi esztétikus, aki ezt a kérdést igazságosabban és sokoldalúbban ítélte meg. Tolsztoj mélyebben szánt, mint

maga Schiller, mert a művészet népiségének kérdését irgalmatlan radikalizmussal teszi az esztétika középpontjává és azt a kérdést, hogy a művészet összekapcsolódik-e a nép életével, vagy elszakad-e tőle, nagyszerű és bátor egyszerűséggel attól teszi függővé, hogy megvan-e a nagyvonalú forma lehetősége, vagy ez a lehetőség elveszett. Miközben a XIX. század második felében a népi művészet legtöbb képviselője vagy a romantikus reakció áldozatává lett, vagy korlátolt és szűk provincializmusba süllyedt, Tolsztoj, aki ebben is az oroszországi parasztforradalom képviselője, a népiség és az igazán nagy művészet kapcsolatát hirdeti.

A tolsztoji paraszt, aki a művészet kritériumait bírja és helyesen ítéli meg a művészetet, ebben az összefüggésben *történelmi összekötő láncszeme annak a láncnak, amely Molière szolgálójától Leninnek ahhoz a szakácsnőjéhez vezet, aki az államot igazgatja.*

Tolsztoj emez állásfoglalásának történelmi fontossága egyáltalán nem csökken azáltal, hogy koncepciója a népiségről a parasztforradalom gyengéinek vonásait is magán viseli. Ezek a gyengék főleg abban nyilatkoznak meg, hogy Tolsztoj a népiség és a nagy művészet közötti összefüggést helyenként túlontúl paraszti közvetlenséggel érti és ezáltal a nagy művészetnek az az öröksége, amely Tolsztoj megítélése szerint fennmarad, túl szűk és túl keskeny. A lenini szakácsnő, akit a proletárforradalom, a szocialista kultúrforradalom nevelt, a művészeti multnak összehasonlíthatatlanul szélesebb képét tekinti át, gazdagabban és mélyebben lát, mint a tolsztoji paraszt láthatott.

Ha fel is ismerjük a tolsztoji álláspontnak ezeket a gyengéit, melyek egy nagy, történelmileg szükségszerű népmozgalom gyengéi voltak, mégsem zárkózhatunk el Tolsztoj parasztiplebejus humanizmusának nagyszerűsége elől. Amikor „A műveltség gyümölcse" című vígjátékában Tanya, az egyszerű és intelligens fiatal parasztasszony, élősdi uraságait, akik csupa műveltségből babonával vannak tele, primitív ravaszsággal az orruknál fogva vezeti, akkor az uralkodó osztályok belső üressége felett olyan egészséges és győzelmes plebejusi kacaj csendül fel, mint amilyennel a plebejus Figaro a francia forradalom előestéjén az arisztokrácia üresség én nevetett.

Lehet, hogy Tolsztoj paraszti-plebejus humanizmusának koncepciója arról, hogy mi emberi, itt-ott szűk, vagy talán kor-

látolt is. Mégis megvannak benne igen lényeges vonásai az igaz humanista harcnak, amely a kapitalizmus és minden osztályuralom elembertelenítő hatása ellen küzd. Tolsztoi humanizmusa az ember integritását követeli, azt, hogy az embert megmentsük attól, hogy kizsákmányolják, hogy elnyomják, hogy a kapitalista munkamegosztás alá görnyesszék: követeli, hogy az értelmes emberi élet a valódi munkával köttessék össze. Csak aki a haladás kapitalista formájába olyan vakul beleszeretett, mint a vulgáris szociológusok, csak annak lehetséges, hogy a tolsztoji oppozíciónak, amely néha elvakult dühvel vagy kétségbeeséssel lép fel, kizárólag a reakciós oldalait vegye észre.

Az öreg Hegel még porosz királyi egyetemi tanár korában is sokkal-sokkal szélesebben és mélyebben fogta fel ezt a kérdést. Esztétikájában ezt írja Goethe és Schiller műveiről: „Érdeklődésünk és szükségletünk egy ilyen valóban individuális totalitásra és élő önállóságra nem szűnhetik meg és soha sem fog megszűnni, bármennyire is hasznosnak és észszerűnek ismerjük is el a kifejlett polgári és politikai élet állapotainak a lényegességét és fejlődését. Ebben az értelemben gyönyörködhetünk Schiller és Goethe ifjú szellemének abban a törekvésében, hogy megkísérlik az újabb idők már létrejött viszonyai között a költői alakok elveszett önállóságát újra visszaszerezni."

Tolsztoj humanisztikus tiltakozása egy sokkal mélyebb hanyatlás idejére esik, az ember sokkal mélyebb megalázásának idejére, mint a klasszikus humanisták protestálása. Tolsztoj éppen ezért kétségbeesettebb, elemibb, artikulátlanabb, kevésbbé differenciált, mint elődei voltak. Az ő tiltakozása azonban egyúttal bensőségesebben és mélyebben kapcsolódik a végsőkig megalázott dolgozó tömegek valódi tiltakozásához, a parasztok tiltakozásához embertelen életük ellen. Tolsztoj esztétikája, éppúgy, mint művészete, előhírnöke a parasztok felkelésének az 1905-ös és 1917-es forradalmakban.

A népietlen, a tömeg élő életétől elszakadt művészetnek tolsztoji kritikája azonban a proletárforradalom oroszországi győzelme után sem veszítette el aktualitását. A művészet valódi népisége — a valóban *nagy* művészet népisége — a szocializmusban sem magától jön létre. Harcolni kell érte, hozzá kell nevelődni. Éspedig nemcsak az olvasónak, hogy élvezni tudja a művészi örökség jelentős műveit, hanem az írónak is, a kri-

tikusnak is, a művészet tudósainak is. A kapitalizmusnak az emberek öntudatában lappangó káros maradványai választanak el bennünket a jelen és jövő megalkotandó nagy művészetétől is.

Így támad fel napjainkban Molière szolgálóia, Tolsztoj parasztja. Persze ez a művészet népiségét ellenőrző paraszt vagy cseléd már nemcsak a piszkos bérkaszárnyák vagy omladozó falusi kunyhók lázadozó plebejusa, hanem a szocializmus öntudatos dolgozója, a szocialista termelés ura vagy a demokráciáért küzdő nép tudatos harcosa. A plebejusi protestálók szocialista unokája sem fogja soha elfelejteni, hogy elődei tiltakozása és kritikája nélkül sose jutott volna hozzá az örökséghez. De ez az összetartozás több, mint forradalomtörténeti kegyelet. Hogy a népiség a *legfontosabb művészi kritériuma a nagy művészetnek*, hogy a népietlen művészetnek *művészileg el kell pusztulnia* — ez a tolsztoji esztétika plebejus humanizmusának örökéletű öröksége.

9.

A nagy realizmus hagyományainak megmentése, konkrét és aktuális továbbképzése olyan időben, mely a nagy realizmust naturalista vagy formalista alapon elpusztította: ebben áll Tolsztoj írói nagysága. Annak a gondolatnak a megmentése, hogy a nagy művészet elválaszthatatlanul összenőtt a népiséggel, hogy a művészet erről a talajról elmozdítva, mint művészet is elpusztul; hogy a művészi formák nagysága szintén össze van forrva a művészi tartalom és a művészi forma népiségével: ez Tolsztoj esztétikájának hervadhatatlan érdeme.

Tolsztoj röviddel az orosz polgári forradalom után, nemsokkal a Nagy Októberi Szocialista Forradalom előtt halt meg. Tolsztoj a polgári realizmus utolsó klasszikusa, aki még ma is aktuális, akinek tartalmait és formáit a ma élők nagy tömegei is megérthetik, közvetlen élmények alapján, történelmi elmélyedés közvetítése nélkül.

Abban, hogy a tolsztoji realizmus napjaink realista problémái s a szocialista realizmus számára is rendkívül fontos — mert Tolsztoj befolyása még ma is eleven és sokáig az is marad —, tükröződik a polgári forradalom roppant gyors átnö-

vekedése a proletárforradalomba (mely Oroszországban már végre is van hajtva).

Harmincegynéhány esztendővel ezelőtt a visszamaradt cárizmus igájában nyögő Oroszország a polgári forradalom előtt állt. Ma a szocializmus útján halad. Míg minden más országban a polgári művészet klasszikus virulását évtizedek, sőt évszázadok választják el a munkásosztály forradalmi mozgalmának föllendülésétől, míg ennek megfelelően mindenütt másutt a hagyományokat csak a marxisták fáradságos elméleti munkája révén lehet helyreállítani, ezt az összeköttetést Oroszországban maga a forradalom hozta létre. A polgári realizmusra következő szocialista realizmusnak Maxim Gorkijban már megvan az első klasszikusa, aki a szocialista realizmust tökéletes művekben valósította meg. Maxim Gorkij egyszersmind elevenen és közvetlenül összefüggésben volt a polgári realizmus nagy hagyományaival, éppen Tolsztoj művei és személye révén.

Hogy ez az összefüggés ma is megvan, hogy változatosan és gazdagon hat ma is még, az persze nem azt jelenti, hogy a szocialista realizmus Tolsztoj örökét egyszerűen átveszi, anélkül, hogy kritikailag megmunkálná és szocialista értelemben továbbképezné. Éppen a gorkiji realizmus jellege mutatja, milyen radikális és alapos kritikával történhetik csak a továbbképzés.

Gorkij jellemző művészetében látjuk azt a tendenciát, hogy embereket azzal az új módszerrel tesz elevenné, melyet a tolsztoji realizmushoz tartozónak láttunk: a nagy realizmus tolsztoji továbbvitelének.

Amde a proletárforradalommal bensőségesen összeforrt Maxim Gorkij az ember mérhetetlen fejlődési lehetőségeit látta, melyeknek perspektívája Tolsztoj elől még el volt zárva. A gorkiji alakok mozgalmas belső élete ezért nincs társadalmilag olyan szűk körbe zárva, mint Tolsztoj embereié. Gorkij emberei számára igenis lehetséges ennek az életkörnek, ezeknek az érzéseknek és gondolatoknak az áttörése anélkül, hogy ezzel le kellene tenniük személyiségükről, személyi sajátosságukról, sőt ellenkezőleg: személyiségük ezáltal megnő, szabadabbá, gazdagabbá fejlődik.

E lehetőség megvalósíthatásának és tényleges megvalósításának ábrázolása következtében Gorkijnál emberileg és művé-

szilog megváltozik az ember belső fejlődésének az a határa, az a mozgási tere, melyről Tolsztojnál részletesen beszéltünk. Tolsztoj emberei számára ez a határ megadta életjelenségeik körét. A gorkiji művekben azoknak az embereknek, akik nem törhetik át ezt a kört, ez a határvonal kínzó börtönfallá változik. Gorkij műveiben tehát az ábrázolás alapelve, a pozitív alakoknál éppúgy, mint a negatívoknál, lényegében, minőségileg változik meg. Ezért, ha Gorkij feljebb viszi a nagy realizmust, ez azt jelenti, hogy egy minőségileg más fokozatra, a *szocialista* realizmus lépcsőfokára emeli.

Itt nincs terünk arra, hogy felfedjük azokat a sokfelé elágazó szálakat, amelyek a tolsztoji realizmust a szocialista realizmussal összekötik. A mi feladatunk arra szorítkozik, hogy felderítsük Tolsztojnak, a klasszikus realizmus utolsó nagy képviselőjének sajátszerű helyzetét a XIX. század realizmusának történetében. Ezért mutatunk rá Gorkij gazdag életművének legalább egy oldalára, hogy jelezzük azt az irányt, amely a tolsztoji örökség termékeny feldolgozására és továbbvitelére vezetett. Azt a kérdést, hogy a tolsztoji realizmus hogyan termékenyítette meg a világirodalmat, hogyan hatott azokban az országokban, amelyekben — nem úgy, mint Tolsztoj hazájában — a polgári forradalom gyors átnövése a proletárforradalomba nem következett be, e kötet utolsó tanulmányában fogjuk vázolni.

1935

TOLSZTOJ ÉS A NYUGATI IRODALOM

1.

Túlságosan hozzászoktunk a világirodalom fogalmához, viszonylag nagyszámú világirodalmi jelenség létezéséhez és így nemigen gondolunk arra a bonyolult problematikára, mely az ilyen nemzetközi hatásokban állandóan megnyilvánul. Hogy melyik író világirodalmi jelenség, azt sem ankétokkal, sem filozófikusan nem lehet megállapítani. Minden effajta jelenségnek ellentmondásos a hatása, éspedig annál inkább, minél világirodalmibb jelenségről van szó. Csupán divatnagyságok esetében támad, rövid időre, egyhangú lelkesedés. Nagy szellemeknél a kritika és az ellenállás a termékeny hatás szükségszerű járuléka. Csak arra kell gondolni, hogy milyen szenvedélyesen bírálták Shakespeare-t Voltaire-től Shaw-ig és Tolsztojig. Az ellentmondások éppen akkor bonyolódnak a legnehezebben kibogozható csomóvá, ha valamely író egy idegen irodalomban eleven hatóerővé vált.

Az idegen irodalomban, idegen kultúrvilágban létrejött hatás magábanvéve is problémát tár elénk. Persze a világirodalom létezése ma már elismert tény. De ez a tény rendkívül bonyolult és ellentmondásos. Nem összegezés, nem átlag, hanem inkább eleven egészek kölcsönhatásainak eleven egésze: a nemzeti kultúrák és irodalmak és bennük a jelentékeny személyiségek kölcsönhatásainak egésze. Bármennyire megszoktuk már Dantét vagy Cervantest, Walter Scottot vagy Dosztojevszkijt világirodalmi jelenségnek tekinteni, mégis minden egyes esetben különleges probléma, hogyan küzdötte ki valamelyikük magának ezt a helyet és — ami még fontosabb — hogyan tar-

totta meg? Mert minden világirodalmi jelenségnek múlhatatlan ismertetőjele a hatás szakadatlan reprodukciója.

E tekintetben minden nemzeti kultúra organikusan és zseniálisan önző. Molière mondása: „Je prends mon bien, où je le trouve", pontosan megnyilvánul az idegen irodalmak birtokbavételében és elutasításában, az egyes nemzeti irodalmak szakadatlan életfolyamatának mozzanataiban. Az idegen irodalomnak ilyen organikus és egészséges elsajátítási módja, mely minden igazi író fejlődési ösztönében is megnyilvánul — ezeken keresztül érvényesül aztán az idegen irodalmak hatása — mutatja problémánk konkrét különlegességét; a világirodalmilag ható mű az idegen kultúrában mindig egyszerre idegen és otthonraleli. A nagy orosz kritikus, Csernisevszkij, azt mondja, hogy Schiller költeményei polgárjogot vívtak ki maguknak Oroszországban és hogy ezért az oroszok Schillert, amióta versei oroszul megjelentek, saját költőjüknek, saját szellemi fejlődésük részesének tekintik. Természetesen Schiller, a klasszikus értékű fordítások ellenére is, német költő marad. De irodalomtörténeti helyzete hatásának új területén, újabb összefüggésben, teljesen új lett, nemzeti sajátossága különleges szintézisben egyesül azzal a kultúrával, amelyben hatóerővé vált. Nem csoda, hogy ilyen körülmények között e körül a komplexum körül szélsőségesen ellentétes értékelések alakulnak ki. Goethe szerint: „Wer den Dichter will verstehen, Muss ins Dichters Lande gehen": Hebbel viszont azt vitatja, hogy Shakespeare éppoly kevéssé volt angol, mint amennyire Jézus Krisztus zsidó. Az igazság nem középütt keresendő a két végletet között, hanem a végletek sajátos szintézisében.

Ez a szintézis minden esetben más-más formát ölt: a hatástörténet mégis bizonyos meghatározott irányvonalakat mutat. Mindenekelőtt negatív értelemben: ha valamely idegen költőt teljesen meg akarunk fosztani nemzeti jellegétől, tökéletesen hozzáidomítani a recipiáló nemzeti kultúrához, nem jöhet létre termékeny hatás. Példa rá Shakespeare helyzete Franciaországban Voltaire-től Ducis-ig. Másrészt: az eleven irodalom szempontjából éppen ilyen terméketlen, hogyha teljes, tudományosan hisztórikus elsajátításra történik kísérlet. A németek Tieck óta megpróbálták az egész erzsébetkori angol irodalmat meghonosítani, e törekvésnek azonban csak a tudományra volt komoly jelentősége, az eleven irodalom elutasította a kísérletet.

Benne egyedül Shakespeare élt és hatott, mint megtermékenyítő hatalom.

Látjuk: ezeket a kérdéseket sem „történetfilozófiai" általánosságok, sem filológiai részletkutatások segítségével nem lehet megoldani. Ez utóbbiak fontosak a tények kiderítése szempontjából, de semmi értelme sem volna például Dickens hatását Európában az egyes hatások summájából — Dosztojevszkijtől Raabeig — összerakni. A világirodalmi hatások szintetikusan jönnek létre nemzeti tendenciákból, ezek pedig, ugyancsak szintetikusan, egyes írók fejlődéséből. S az élettel teli különlegestől az általánoshoz mindenütt ugrás vezet, nem egyszerű összegezés.

A világirodalmilag ható íróknak ilymódon kettős hatásuk van; egyfelől idegenbe közvetítik hazai kultúrájukat, ismertté és szeretetté teszik, organikus részévé annak a kultúrának, amelyben éppen megjelennek. Tehát soha nem lehet szó elvont nemzetköziségről, világirodalomról általában, hanem csak a kultúrnépek konkrét, kölcsönös egymásmegismeréséről. Azonkívül az a nemzeti jelleg, amely így megnyilvánul, nem azonos sem az igazi nemzeti jellegzetességgel (gondoljunk a misztikus Oroszország hamis képzetére a nyugati irodalmakban), sem azokkal az elemekkel, amelyeket valamely jelentékeny író hazájában hatáshoz segített. Az író szociális és irodalmi genezise elhalványul, gyakran egészen eltünik. Így képe minden esetben eltorzul, ugyanakkor azonban bizonyos lényeges vonásai még pregnánsabban domborodnak ki, mint hazai kultúrájában.

Másfelöl még egyszer ki kell emelni, hogy a hatás elsödleges tényezője az idegen ország irodalmi szükséglete. Minden valódi nagy irodalom, bármily sok idegen elemet képes is asszimilálni, a maga organikus fejlödési vonalán mozog, amelyet a hazai társadalmi és történelmi körülmények határoznak meg.

Shaw ezekkel a nemzetközi hatástörténeti összefüggésekkel kapcsolatban igen érdekes módszertani megjegyzéseket tett. Tiltakozott — éspedig jogosan — az ellen, hogy müveit Ibsenre, Nietzschére stb. vezessék vissza, egyúttal rámutatott azokra az angol írókra, akikben mindazok az eszmék megtalálhatók, amelyeknek a kritikusok idegen forrásait kutatják; itt csak Samuel Butlert emeljük ki. A ténymegállapításokban Shaw-nak kétségkívül igaza van. De nem szabad a következöket sem figyelmen kívül hagyni: hogyan lettek Shaw müvészetének hazai forrásai

hatékonyakká? Vajjon az életében teljesen ismeretlen Butler elérte volna későbbi hatását valaha, hogyha az angol kultúrába nem tör be a skandináv és orosz irodalom, ha Ibsen és Tolsztoj nem gyakorol mély benyomást az angol olvasókra? Az ilyen esetek, amikor félreismert jelentékeny írókra hazájukban csak idegen hatások terelik rá a figyelmet, nem is olyan ritkák, mint azt általában hiszik. Vico Olaszországban Hegel és a hegeliánusok révén vált hatékony tényezővé; Németországban Shakespeare és Osszián, Dante és Calderon recepciója kellett ahhoz, hogy a régi német költészet elfoglalja az őt megillető helyet.

Shaw tiltakozása tehát fontos kérdéseket világít meg, ha a szükséges módszertani óvatossággal kezeljük. Mert az idegen irodalom komoly, nagy hatása lehetetlen, ha a hazai talajon — legalább is a föld alatt — nem működnek hasonló tendenciák. Ez csak növeli a hatás termékenységét: a valódi hatás mindig átalakulás, újjászületés, abban az értelemben, hogy a lappangó erők felszabadulnak. A nagy írók éppen azáltal válnak idegen nemzeti kultúrák alkatrészeivé, hogy felszabadítják, napfényre hozzák az ilyen földalatti energiákat, ellentétben a múlóan hatókkal, amelyek az irodalomnak csak a felületét súrolják.

2.

Csupán így juthatunk el a konkrét históriai kérdés-feltevéshez. Világirodalmi jelenségek csak akkor jönnek létre, ha hatásuk minden új írói és olvasói nemzedékben szakadatlanul magasabb színvonalon reprodukálódik. Hegel zseniálisan figyelte meg, hogy minden újonnan fellépő történelmi jelenség kezdetben absztrakt. Csak kibontakozása közben mutatja meg konkrét totalitását, a benne rejlő meghatározottságoknak kifogyhatatlan gazdagságát. Hogy ez a mi esetünkben különösen kiviláglik, az az idegen irodalmak elsajátításának molière-i elvéből folyik. Idegen írók csak azért válnak hatékonyakká, mert a hazai irodalmi fejlődésnek lökésre van szüksége új út megmutatására, mert bizonyos fokig válságba került, amelyből — tudatosan vagy öntudatlanul — a legkülönbözőbb eszközökkel keresi a kiutat.

Szükséglet és kivezető út találkozása mindig különböző szélességű és mélységű; ezért olykor csak epizódszerű, más alkalommal állandó honosítás az eredmény. De az első találkozás mindig a pillanatnyi szükségletek keskeny hágóján történik

meg és ezért a nagy író gazdag és kifejlett egyéniségéhez képest mindig absztrakt. Az író hatását rendesen külsőleges, gyakran — az író szempontjából — véletlen mozzanatok váltják ki és ez a hatás csak lassan nő szélessé és méllyé, csak lassan vezet az összegyéniség megértéséhez, birtokbavételéhez.

Az orosz irodalom és benne Tolsztoj világirodalmi hatása a mult század nyolcvanas-kilencvenes éveiben alakult ki. (Párhuzamosan fut a skandináv irodalom, elsősorban Ibsen hatásával; nincs terünk itt ezt a párhuzamot bővebben kifejteni.) Mi az az általános szükséglet, amely ennek a recepciónak alapjául szolgál? Természetesen eltérő az egyes nyugati államokban. De ezek mögött a különbözőségek mögött mégis ugyanazok a társadalmi, történelmi mozgatóerők működnek, úgyhogy lehetséges ezekről a közös vonásokról beszélni, bár tudatában vagyunk annak, hogy minden ilyen általánosítás bizonyos eldurvítással, leegyszerüsítéssel jár.

A fontosabb nyugateurópai államokban a 48-as forradalom bukása, Angliában pedig a chartizmus összeomlása, általános és mély ideológiai depressziót váltott ki, ami a kor irodalmában tükröződik. III. Napoleon, a Bismarck-féle „Bonapartista monarchia", Németország elporoszosítása, nagy szünet Anglia demokratikus fejlődésében: e szakasz uralkodó tendenciái. A legjelentékenyebb írókat kétségbeesett pesszimizmus fogja el, mely Flaubert és Baudelaire nagy, tragikus alakjaiban egészen a nihilizmusig fokozódik. Ez az egyik pólus; ezt képviselik a kor legnagyobb írói. (Dickens késői alkotásainak sötét színei szintén e hangulatból fakadnak.) A másik pólus a kompromisszumot jelenti ezzel a rothadt valósággal. Ez vezet Németországban az uralkodó irodalom hallatlan ellaposodásához, de látható Franciaországban is, ahol a stílus tökéletes technikai rutinná merevedik; a Viktória-kor kompromisszumos jellege pedig az egész kort összefoglalóan jellemzi.

Ahol legmélyebb a hanyatlás, ott a legszenvedélyesebb a vágy a megujhodás után; így volt ez Németországban a hetvenes évek győzelmi mámorának elmúltával. A nyolcvanas évek naturalista mozgalma erélyes irodalmi kísérlet kimenekülni a laposságnak és a kompromisszumoknak abból a légköréből, mely a német irodalmat a bismarcki birodalomalapítás után megmérgezte. Nem véletlen, hogy ez a kísérlet az irodalom megújítására kezdetben nem szorítkozott pusztán az irodalomra,

hanem, ha zavarosan is, igényt tartott arra, hogy az összes ideológiai területeken egészséges állapotokat teremtsen; nem véletlen, hogy épp ebben az időben kezd Tolsztoj hatni a német irodalomban. Arno Holz egy verse világosan kifejezi, hogyan fogta fel ez időben az új írók többsége Tolsztojt:

„Zola, Ibsen, Leo Tolstoj,
eine Welt liegt in den Worten,
eine, die noch nicht verfault,
eine, die noch kerngesund ist!"

Itt világosan látható a fent jelzett absztrakció. Általános ellentétet látunk az élettől elfordult, unalmas konvenciókba csontosodott irodalommal szemben. Ezért az hat, ami Zolában, Ibsenben és Tolsztojban közösnek tetszik: az igazsághoz való ragaszkodás, az élet ábrázolása úgy, ahogy van, könyörtelenül, kompromisszumok nélkül. Ez a törekvés persze a legjobbaknál semmiképpen sem jelent közönyös cinizmust, ellenkezőleg: pátoszt, amellyel tükröt tartanak a világ elé, hogy az igazság hatalmával megjavítsák.

Ám Tolsztoj egyéniségéhez képest még ez a törekvés is puszta absztrakció. Természetesen az irodalomban magában Tolsztoj hatása valamivel konkrétabban nyilvánul meg, mint az irodalmi tendenciák elméleti kiáltványaiban. Gerhart Hauptmann első darabja, a „Napfelkelte előtt" Tolsztoj „Sötétség hatalmá"-nak hatása alatt keletkezett. Persze Hauptmannra akkor Tolsztoj művészetének csak egy bizonyos oldala hatott, mindenekelőtt hallatlan kíméletlensége a társadalom betegségeinek kritikai feltárásában. Hauptmann maga már akkor is megérezte Tolsztoj művészetének bizonyos specifikus vonásait, melyek őt Ibsentől, de különösen Zolától elválasztották. Így az a brutalitás, amellyel Hauptmann a mai élet sötét és felháborító oldalait ábrázolja, távol áll a Zola szónokian dekoratív monumentalitásától és nem is vész el az alacsony érzéki részletek útvesztőjében, mint Zola számos követője. És a valóság naturalista ábrázolása Hauptmannál távol áll minden akkor divatos „impassibilité"-től; mély részvét hatja át a társadalom áldozatai iránt. Ott, ahol a fiatal Hauptmann jelentékeny költői magaslatokra emelkedik, közelebbről érinti Tolsztoj világának legalább egy részét.

A német naturalizmus utóvédharc. Ez a kurta kirobbanás csak azért történhetett meg, mert a német realizmus nagyon hátramaradott állapotban volt az angolhoz és a franciához képest. Hiszen maga a naturalizmus is, mely klasszikus formáját Franciaországban 1850 és 1880 között érte el, magán hordja Nyugat-Európa bonapartista korszakának fojtó és nyomasztó légkörét. A tehetséges, jobb jövő felé orientálódó írók elégedetlensége ezért most már nemcsak a kompromisszumos irodalom szűk látóköre és torzsága ellen irányul, hanem ugyanakkor — nem egyszer elsősorban — a naturalizmus világnézeti és művészi korlátai ellen is. (Ez az érzés, röviddel a naturalizmus győzelme után, Németországban is általános lesz.)

Kezdetben és a felszínen a naturalizmus elleni mozgalom tisztán művészi: kísérleteket látunk a naturalizmus tematikus, formai és eszmei határainak áttörésére vagy legalább is tágítására; kísérleteket új, a jelen életnek jobban megfelelő stílus megteremtésére. Nincs most alkalom ez egymást gyorsan felváltó tendenciáknak még csak vázolására sem. Annál kevésbbé, mert e kor irodalmában ép a legjelentékenyebb írókat a legkevésbbé lehet az egyes irányokhoz kapcsolni. Itt csak annyit említünk meg, hogy az orosz irodalom és elsősorban Tolsztoj ezekben a mozgalmakban nemzetközileg fontos szerepet játszott. Az érintkezés még mindig absztrakt, csak azok a vonások állnak előtérben, amelyek a mindennapi irányharcok szükségleteinek megfelelnek.De annyiban mégis egy lépés történt előre Tolsztoj teljes egyénisége felé, hogy az a naturalista félreértés, mintha az ő hatalmas realizmusa bármiféle összefüggésben állna a valóság szolgai másolásával, mindinkább kivész az írók öntudatából, és eszmei és morális tartalmait egyre erősebben kezdik megérezni.

Ez átmeneti kor jelenségeinek nagy tömegéből csak Maeterlincket emeljük ki. Ő azt akarja megmutatni, hogy a mindennapi élet legközönségesebb, legbanálisabb felszíne alatt hatalmas, előttünk ismeretlen, felfoghatatlan erők működnek, és hogy a dráma igazi feladata ezeket ábrázolni. Ibsen „Kísértetek"-je mellett Tolsztoj „Sötétség hatalma" a nagy példa Maeterlincknek arra nézve, hogy ilyen tartalmak a jelenkori élet formáival is ábrázolhatók.

Itt is világos, hogy Tolsztoj világnézetének és művészeté-

nek lényege hatásaiban még távolról sem jutott el az igazi megértésig. A maeterlincki példa csak még jobban megvilágítja előttünk, amit az imént a naturalizmussal kapcsolatban mondottunk; azt, hogy a tolsztoji művészet sokoldalúságából hatásának első szakaszaiban nagyon is egyoldalú aszpektusok váltak láthatókká, amelyek éppen azért elvont torzképet nyujtanak. Tolsztoj az irodalmi élet gyakorlatában már régen irodalmi világhatalommá vált, amikor egyéniségét és művészetét még csak igen hiányosan és egyoldalúan értették meg.

Éspedig barátai, csakúgy mint ellenségei, hívei éppúgy, mint ellenfelei. Ez utóbbiakról néhány rövid megjegyzést kell tennünk, mert az első átmeneti korszakra nagyon jellemző ez az oppozíció Tolsztoj és az orosz irodalom hatásával szemben. Általános érzés volt, hogy túl kell emelkedni a századközép irodalmán, amely — s ez elsősorban Franciaországra vonatkozik — halálosan ható formalisztikus rutint fejlesztett ki. Tolsztojban e törekvések a fennállónak szöges ellentétét ismerik föl. Hogy miben áll a tolsztoji művészet konkrét ellentéte a nyugati kortársakéval szemben, arról hamarosan behatóan fogunk szólni. Most ezt az elvont ellentétet kell kissé megvilágítanunk. Arról van szó, hogy az olvasók — elsősorban az író-olvasók — élénken érzik Tolsztoj műveinek hallatlan tartalmi igazságát, a jelenkorban máshol ismeretlen életteljét, s mivel mindez olyan formák közt jelenik meg, amelyek igen kevéssé hasonlítanak azokhoz, amelyeket a XIX. század második fele nyugaton kifejlesztett, eljutnak a forma és a formátlanság ellentétéhez. Ez a félreértés, mely Tolsztoj művészetének lényege mellett megértés nélkül siklik el, akkortájt igen gyakran fölmerül, hol igenlő, hol tagadó formában.

A tagadás legtöbbször olyan íróknál jelentkezik, akik a modern irodalom ideológiai és művészi válságának reakciós fordulatot óhajtanak adni; akik ama válságot, mely tetőpontját Flaubert nihilizmusában, a tiszta formáért folytatott aszkétikusan-tragikus küszködésében érte el, oly irányban akarják megoldani, hogy ideológiailag behódolnak a tradicionális hatalmaknak (egyház és monarchia Franciaországban), s a művészi forma területén szintén a tradició fonalát veszik fel. A „csend és rend" ilyetén világnézeti és irodalmi tendenciái számára természetes, hogy a Tolsztoj-ábrázolta világ káoszt és anarchiát jelentett. Bourget képviseli ezt az álláspontot a leg-

nagyobb határozottsággal. Ő persze túlságosan jól ismeri a régi és új irodalmat ahhoz, hogy el ne ismerné Tolsztoj megelevenítő képességeit, melyek Balzac, Molière vagy Shakespeare mellé állítják. De ez az elismerés kizárólag a részletekre szorítkozik. Mert, úgymond, Tolsztoj nem tud komponálni. A „Háború és béke" és a „Karenina Anna" szerinte csak jelenetsorozatok, amelyeket a végtelenségig lehetne folytatni, amelyekben az események, akár a képek a moziban, fokozás, perspektíva és terv nélkül sorakoznak egymásután, s mind egyforma jelentőségűek.

Ez a fantasztikusan helytelen megítélés — jugement saugrenu, ahogy a franciák mondják — nemcsak művészi értelemben reakciós, s mint ilyen, a francia regény formalisztikusan megmerevedett hagyományának védelme, hanem sokkal inkább Bourget általános reakciós irányzatának esztétikai következménye. Bourget szerint ugyanis a kompozíció nem tisztán irodalmi kérdés, hanem a szellem erénye, az egyén, a társadalom funkciója; s erről az alapvető igazságról — úgy véli Bourget — Tolsztojnak fogalma sincs. Persze Bourget nem veszi magának a fáradságot, hogy tételét Tolsztoj műveinek elemzésével részletesen bebizonyítsa; annál hevesebben támadja meg vallásos és morális írásait, főképpen azt, hogy egyenesen, közvetítő nélkül fordul az evangéliumhoz. „Soha nem létezett még vallás egyház nélkül és sohasem fog létezni." Krisztus az evangéliumot nem az embereknek, hanem az egyháznak adta át. Bourget tehát Tolsztojt éppen úgy a katolikus klerikalizmus nevében ítéli el, mint ahogy Oroszországban a szent szinódus a keleti ortodoxia nevében tette ugyanezt, azzal a különbséggel, hogy Bourget Tolsztoj eretnekségét mindenféle szofisztika segítségével a művészet terén is üldözi. Bourget esete ritka világos példája annak, hogyan esnek gyakran össze az esztétikailag maradi tendenciák a világnézetileg reakciós törekvésekkel.

Ámde az a hamis felfogás, mely szerint Tolsztoj művei valamely ellenállhatatlan természeti erő megnyilvánulásai, mely felrobbant minden művészi formát, mely lényegében ellensége a művészi formának, hosszú ideig mélyebben gyökerezett az írók és irodalombarátok tudatában, mint egyes irodalmi csoportocskák nyiltan reakciós velleitásai. Ez a felfogás szűk és maradi, mert útjában áll a nyugati irodalom ama megújho-

dási folyamatának, amelyre éppen Tolsztoj olyan nagy erővel hatott. Persze nem jár feltétlenül mindenütt olyan végletes következtetésekkel, mint a Bourget-éi és nem szükségképpen tagadja a tolsztoji művészet lenyügöző hatását.

Ilyenkor természetesen őszinte íróknál kétfelé húzó helyzet áll elő. Ezt a kettősséget Jules Lemaître ritka nyiltsággal fejezte ki. Mindenekelőtt meg akarja védeni a francia írókat az oroszok túlbecsülése ellenében. A franciák jobban értenek a kiválasztáshoz, jobban komponálnak, ellenszenvük a nyilvánvaló megilletődés ellen szeméremérzetből fakad, vagy abból a félelemből, hogy széttörik a művészet formai határait. Lemaître bevallja, hogy a „Sötétség hatalma" olvasásakor Tolsztoj lelke megragadta őt és fenntartás nélküli lelkesedést váltott ki belőle, bár a mű formája szerinte bizarr és „hiányzik belőle minden igazi irodalmi szépség", s bár Tolsztoj képei sötétek, homályosak. És ez a hatás — ezt is fenntartás nélkül mondja ki Lemaître — éppen az olyan írót fogja el, aki az újabb irodalomhoz általában bizonyos blazirt közönyösséggel viszonylik. Tolsztojnál azonban az az érzése, „mintha felfedeznök az emberiességet; és akkor az ember megbocsát az irodalomnak, újra bizalom ébred benne, hogy mégsem fog elhalni... Csak helyes látás kell, mély érzés, csak zseni kell".

3.

Az ilyen ítéletekben nyilt kifejezést kap az ellentét Tolsztoj és a korabeli nyugateurópai irodalom között, persze, mint láttuk, absztrakt kifejezést. Ez ellentét konkretizálása nemcsak Tolsztoj művészetének mélyebb és helyesebb megértésével jár együtt, hanem egyszersmind utat tör a nyugati irodalom megújítása felé is. Ilyen egyes hangokat aránylag korán hallhatunk, de a fejlődés folyamán ezek a magános hangok lassanként a nyugati irodalmi világ közvéleményének kifejezésévé válnak. Itt is csak néhány jellemző példára szorítkozunk.

A konkretizálás eleinte történelmi és esztétikai. Egyrészt kezdik megérteni az ellentétet Tolsztoj művészete és a Flaubert-Zola-korszak stílusa között. E két irány szembeállítása az utóbbinak bírálata, és egyúttal felderíti az irodalmi kapcsolatot a klasszikus multtal. A naturalizmus és a közvetlenül rákövetkező irányzatok ezt az összefüggést ha nem is szakították

egészen széjjel, erösen meglazították. Tolsztoj nagyságának lelkes pionírjai egyidejüleg kidolgozták ellentétét a Flaubert-Zola-korszakkal és mély összefüggését Balzac-kal, valamint a realizmus más klasszikus mestereivel. Bizonyára éppoly kevéssé véletlen, hogy Bourget a tolsztoji forma elvetését egybefüzi monarchista-reakciós törekvéseivel, mint az, hogy Matthew Arnold Tolsztoj-tanulmánya egy sorban áll Spinozáról, Byronról, Heinéről írt esszéivel. (A történelmi igazság persze megkívánja annak megállapítását, hogy éppen Flaubert volt az első, aki Tolsztojt Shakespeare-rel hasonlította össze.)

A Tolsztoj jelentőségének helyes meghatározásáért vívott küzdelem szükségképpen párhuzamosan fut nemcsak azzal, hogy felismerik nagy és tudatos művészi erejét, irodalmi formájának művészi sajátosságát, hanem azzal is, hogy megindul a harc a regény formájának új, szélesebb és mélyebb felfogásáért. Mert világos, hogy a hagyományos francia, vagy a viktoriánus angol regény szemszögéből nézve Tolsztoj szükségképpen „formátlan"-nak tetszik. De az ilyen tendenciának feltétlenül túl kell mutatnia a szükebb értelemben vett művészin: fel kell vetnie a kérdést, mik ennek az új művészetnek emberi forrásai, mi morális és társadalmi alapja; mennél mélyebbre fúr a kutatás, annál elkerülhetetlenebb ez a fordulat.

Arnold okos józansággal, viszonylag korán (1887) jut el a helyesen megfogalmazott alapkérdésekhez. Tolsztoj nagyságát abban látja, hogy sem az úgynevezett finom érzéseket, a hamis és hazug érzéseket, nem ismeri el („nem akarja velünk elhitetni, hogy például Annát Vronszkij iránt táplált szenvedélye csodálatosan felemeli és megnemesíti"), sem nem teszi a legkisebb engedményt sem az alacsony érzékiségnek; nagyon sok kínos helyzetet ábrázol, de soha olyant, mely érzékeinket és érzéseinket megzavarná, vagy éppen azokat elégítené ki, akik szeretnek érzéki zavarosságba sodródni.

Ezzel Arnold Tolsztoj művészetének egyik fontos mozzanatát ragadja meg; normális voltát, egészséges jellegét, a művészben hatékony morális egyensúlyt, annak helyes és pontos tudását, hogy mi jó és mi rossz. De Arnold ama megállapításaiban, amelyek során Tolsztojt szembeállítja a kor irodalmával, továbbmegy. Idézi Burns szép fordulatát a „megkövesedett érzésekről", s Bovary Emmát Karenina Annával

összehasonlítva, helyesen állapítja meg, hogy Flaubert kegyetlensége regényalakjaival szemben éppen az ilyen megkövesedett érzéseknek következménye.

Havelock Ellis is azon fáradozik, hogy a két irodalmi korszak ellentétét kihámozza. A regény, mondja, „a jelenkor erkölcsi története, de mélyebb értelemben, mint ahogy azt a Goncourt-ok vélték". Tolsztojban erkölcseinknek ilyen hisztorikusát látja; a művészetnek olyan gazdagságát, szélességét és igazságát, hogy — szerinte — ugyanazt jelenti nekünk, amit Balzac vagy Shakespeare a maguk korának. A tolsztoji művészet új (klasszikus) voltának megállapítása itt is összefonódik a naturalizmus bírálatával. Havelock Ellis bevesen támadja a Zola-féle „dokumentáris" írásmódot. Ha a regényíró alkalmilag találkozott is velem, fejti ki, följegyezte külsőmet és beszédmodoromat, tanulmányozta lakásom berendezését és összegyüjtött rólam egy-két pletykát — mit mondhat ezen az alapon az én életem igazi tragédiáiról? Tolsztoj pedig éppen ezeket a lényeges tragédiákat ábrázolja.

Tolsztoj művészetének ez a történelmi és esztétikai megértése természetszerüen folyton erősödik. Az újabb francia kritika egyre határozottabban ismeri el, hogy a tolsztoji forma a regény fogalmának kibővítését és gazdagítását jelenti. Így például Thibaudet kifejezetten megcáfolja az előbb említett Bourget-féle koncepciót. A „Háború és béke"-ről szólva, utal arra, hogy a regénybeli Napoleon azt képzelte, hogy az oroszok elleni háború a „hagyományos" öt felvonásban fog lejátszódni, csakúgy, mint régebbi hadjáratai: felvonulás a főváros ellen, nagy csata, bevonulás a fővárosba, békekötés, diadalmas hazatérés Párizsba. De minden másképp történik. Napoleon Moszkvában szörnyen felháborodik Sándor cár hallgatásán; az ő magatartása, jegyzi meg szellemesen Thibaudet, „annak a francia regényírónak magatartása, aki a «Háború és béke»-től a mi klasszikus sajátosságainkat követeli".

De érdekes és jellemző az is, hogy Tolsztoj művészi sajátságának növekvő megértése nemcsak a nyugati irodalom nagy progresszív hagyományait eleveníti fel, nemcsak hogy felfrissült és megújult csatlakozást teremt az igazi klasszikus örökséghez, hanem egyszersmind az emberekben azoknak az áttörő új jelenségeknek helyes megértését is felszabadítja, ame-

lyek a Flaubert utáni irodalmi fejlődést igazán gazdaggá tették.

Thibaudet szakadatlanul polemizál a francia hagyományok bourget-i változatával, a kompozíció szűk és formalisztikus felfogásával. Irónikusan alkalmazza Bourget koncepcióját az oly mélyen francia Anatole France-ra, kiemelve „szerencsés fogyatékosságát a szerkesztésben", ami lehetővé teszi, hogy műveit bárhol fellapozzuk és élvezzük, úgy, ahogy Montaigne-t és La Bruyère-t élvezzük. „A megszerkesztett könyveket elolvassa az ember, azokat, amelyek nincsenek megszerkesztve, újra meg újra olvassuk."

A Balzac-hoz, Goethéhez és Shakespeare-hez visszavezető út tehát egyúttal a jövőbe vezető út is, mely az irodalom ama megújítása felé visz, amelyet a mult század végén Anatole France és Romain Rolland, Gerhart Hauptmann és Thomas Mann, Shaw és Galsworthy végrehajtott. Eme jelentékeny írók legnagyobb része maga is érzi, hogy Tolsztoj morális és szociális, emberi és művészi lényegének elsajátítása fontos mozzanata volt saját fejlődésének.

Shaw egy Tolsztojhoz intézett levelében felderíti azokat a szálakat, amelyek a „Sötétség hatalmá"-tól az ő „Blanco Posnet"-jéhez vezettek. Itt is jellemző a konkretizáló, az elmélyülő behatolás Tolsztoj művészi építésmódjának titkaiba. Emlékezzünk vissza arra, hogy Lemaître a „Sötétség hatalmá"-t mint az emberiesség természeti erejének elementáris kitörését élte át, hogy Maeterlinck a mű értékét még közvetlenül a tolsztoji morál hirdetőjében, az öreg Akim alakjában kereste. Shaw a drámaíró éles szemével észreveszi, hogy az apa összes intelmei teljesen hatástalanok maradnak a fiúra, „amit azonban az öreg istenfélő apa nem tudott elérni, azt eléri a vén, huncut katona, aki olyan meggyőző erővel beszél, mintha magának istennek hangját hallanók. Az a jelenet, amely megmutatja, hogyan fekszik a két részeges fráter a szalmában, hogyan igyekszik az idősebb a fiatalabbat gyávaságából és önzéséből morálisan kirántani, véleményem szerint olyan drámai erőt mutat, amilyenre a legmagasztosabb romantikának egyetlen jelenete sem volna képes. És én «Blanco Posnet»-emet a drámai anyagnak ama forrásából merítettem, amelyet Ön fedezett föl először, mióta drámai művészet létezik".

Ezeknek a látszólag kompozíciós részletekre vonatkozó

megjegyzéseknek jelentősége rendkívüli. Bennük megnyilvánul az, ami a nyugati országok jelentékeny íróinak, komoly kritikusainak, értelmes olvasóinak lassan általános meggyőződésévé válik, az t. i., hogy Tolsztoj müveiben nem valami kaotikusan elementáris emberiesség áll szemben az eddig szokványos szük formákkal, hanem a művészi alkotásmód tágabb, mélyebb, emberibb felfogása.

Tolsztoj tehát, amikor szemben áll a modern irodalom dekadens formáival, nemcsak a megmerevedett, hagyományos objektivizmusnak lesz ellentéte, hanem szükségszerü kiegészítő megjelenési formájának, az érzésanarchista szubjektivizmusnak is. Ez utóbbinak világnézetileg és művészileg szintén az az alapja, hogy az író nem képes a modern élet jelenségeit adekvát művészettel ábrázolni; a különbség csak annyi, hogy az ilyen író nem szorítkozik a tények dokumentum- és krónikaszerü felsorolására, hanem saját szubjektivitását közvetlenül, elvontan szegezi szembe a meg nem világított tényekkel. Az ilyen tendenciákkal szemben Tolsztoj művészete éppen úgy kíméletlen és meröben kegyetlen objektivizmusnak mutatkozik, mint ahogyan a meg nem értett tények naturalisztikusan halott másolatával, vagy a formalisztikus kompozícióval szemben formátlan életnek látszott. Érthető tehát, hogy az ellenállás a tolsztoji művészet újszerüségével szemben a szubjektivizmus oldaláról is jelentkezett. Hogyha itt Stefan Zweigra hivatkozunk, mint ez irány képviselőjére, akkor ki kell emelnünk, hogy ő természetesen Tolsztoj részleteit sokkal megértőbben látja, mint a másik véglet képviselője, Bourget. Ennek ellenére Zweig is megértés nélkül és maradian bírálja a tolsztoji művészet lényegét. Mit lát ő Tolsztojban? „Álomnélküli, illúziónélküli, hazugságnélküli világot, rettenetesen üres világot... Nem világítja meg azt más fény, mint a kegyetlen igazságé..." És ebből ezt a következtetést vonja le: Tolsztoj művészete komollyá és gondolkodóvá teszi az embert, mint a tudomány, a maga köves fényével, szúró tárgyilagosságával, de nem teszi az embert boldoggá.

Szükséges volt a Tolsztoj ellen fellépő ellentmondásnak emez árnyalatára is rámutatni. Mert csak így tünik ki, hogy Tolsztoj művészetének felszabadító, a modern irodalom válságából új kiutakat mutató jellege az irodalom minden hamis irányzata ellen irányul; hogy mind a német naturalizmus, mind

a francia szimbolizmus öncsalásban élt, amikor Tolsztojban kereste egyik irodalmi ősét. A tolsztoji realizmus, mely ebben a tekintetben felújítja a legnagyobbak, a Shakespeare-ek, Goethék és Balzac-ok hagyományait, az élet mindenoldalúságát a maga értelmesen átvilágított mozgásában ábrázolja. Alain francia kritikus és filozófus írja: „Itt már nincs jó és rossz, érdekes és unalmas, hanem mindez részese az exisztenciának, csakúgy, mint a valóságos világban. Senki sem kérdi, mért állnak el Karenin fülei. Ő ilyen."

Alain ebből a szempontból finom elemzésnek veti alá Tolsztoj müveit. Itt is csak egy példára szorítkozhatunk. E kritikus fenntartás nélkül igenli Tolsztoj (és Balzac) müveiben az úgynevezett hosszadalmas részeket, hiszen ezek a valóságos várakozást fejezik ki, azt az időszakot, amelyben az események megérnek; ez a várakozás ilymódon az olvasóban örömet kelt s az úgy érzi, Tolsztoj és Balzac regényei mindig túlhamar érnek véget. Ellenben a Zola-féle leírások megszakítják az idő folyását, türelmetlenséget váltanak ki, ami a regény lényegének ellentmond. Ez a látszólag pusztán formai elemzés bevilágít a kompozíció ama mélységeibe, ahol a nagy írók átfogó világnézete a maga mozgásában ragadja meg az élet teljességét. Alain most már érdekes képeket ad Tolsztoj világából, amelyek megmutatják, hogyan érvényesül mindenütt hiánytalanul az élet bonyolult dialektikája, hogyan jön így létre egyrészt az ellenkező irányba törő élettendenciáknak soha nem létezett müvészi egyensúlya, másrészt a cselekvő emberek ellentétes szenvedélyeinek szociálisan és morálisan bölcs és igazságos mérlegelése. Itt is meg kell, sajnos, elégednünk azzal az utalással, hogy milyen megértéssel elemzi az összefüggést Karenin „adminisztratív" világa és Anna szenvedélyének különlegessége, emberileg igaz volta és korlátai között.

4.

Ámde az az eredményes küzdelem, amely a müvész megértéséért folyt, távolról sem meríti ki Tolsztoj jelentőségét a kultúra, söt még a nyugati irodalom szempontjából sem. Kezdettől fogva érezhető volt, hogy Tolsztoj alakját nem határozzuk meg kellőleg, ha elmondjuk, hogy milyen nagy író, s ha mégoly adekvátan boncolgatjuk is müveit. Mindinkább meg-

erősödik az az érzés, hogy a XIX. század orosz irodalma és benne Tolsztoj, mint annak legnagyobb képviselője, nemcsak új, más, realisztikusabb és mélyebb, mint a francia Flaubert-Zola-korszak, vagy az angol viktoriánizmus kora (az egykorú német irodalomról nem is beszélve), hanem minőségileg más. Az irodalom összefüggése az élettel az oroszoknál — és Tolsztoj mindig tipikus orosz irodalmi csúcspontként jelentkezik — *lényegében* más, mint nyugaton.

Thomas Mann híres novellájában, a „Tonio Kröger"-ben ezt az életérzést pregnánsan fejezi ki. Az elbeszélés hőse az irodalom és az élet egymástól való amaz elidegenedésének tragikus reprezentánsa, amely Flaubert leveleiben kapott először megrendítő kifejezést, amely a késői Ibsen állandóan visszatérő témájává lesz és csúcspontját „epilógusában" éri el. Tonio Kröger kétségbeesett, paradox megismeréseit az életről és az irodalomról egy orosz festőnőnek, Lizavétának, fejti ki, elutasítva annak vigasztaló szavait, amelyek a dolgok túlságosan alapos szemléletétől óvnak. A festőnő válasza így hangzik: „Az irodalom tisztító, megváltó hatása, a szenvedélyek lerombolása az ismeret és a szó segítségével, az irodalom, mint a megértés, a megbocsátás és a szeretet útja, a nyelv megváltó ereje, az irodalmi szellem, mint az emberi szellem legnemesebb megjelenése, az irodalmár, mint tökéletes ember, mint szent — vajjon, ha a dolgokat így tekintjük, ez annyit jelent-e, hogy nem elég gondosan tekintjük?" Tonio Kröger válaszában Thomas Mann ama vallomása is bennfoglaltatik, hogy az orosz irodalom tolsztoji periódusának semmi köze a nyugati civilizáció e tragikus (néha pusztán tragikomikus) konfliktusaihoz. Tonio Kröger tudniilik ezt feleli: „Magának joga van így beszélni, Lizavéta Ivanovna, mégpedig a maguk költőinek művei, az imádatraméltó orosz irodalom miatt, mely igazán az a szent irodalom, amelyről maga beszél."

Thomas Mann itt megüti azt a hangot, mely Tolsztoj legmélyebb nyugati hatásainak melódiáját és ritmusát meghatározza. Az írók fiatalabb nemzedékének és követőiknek elégedetlensége a Flaubert-típusú irodalommal, alapjában véve lázadás a jelenkor kultúrája ellen; az új irodalom e lázadás legpregnánsabb kifejezési formája csupán.

Ezzel azonban az új irodalmi élet vágyódása és lelkesedése magának Tolsztojnak központi létproblematikájába tor-

kollik, ama problematikába, amelynek egyrészt az író legnagyobb mesterműveit köszönhetjük, s amely másrészt kiindulási pontja volt időleges elfordulásainak a művészettől.

Ezen a szinten Tolsztoj hatása természetszerűleg még ellentmondásosabb, mint a tiszta esztétika területén. Mert Tolsztoj elméletileg és propagandisztikusan kifejezett világnézetében ama törekvésének, hogy a világot paraszti plebejus módon megújítsa, gyengeségei nem oldódnak fel a művészi alkotás tökéletességében, hanem leplezetlenül és durván korlátok-, hiányok- és ellentmondásokként jelentkeznek. Mégis igen olcsó vállalkozás lenne Tolsztoj ilyetén törekvéseit gondolati tökéletlenségük, helyenként paradox hamisságuk és maradiságuk fogalma alá szubszumálni, ahogy a nyugat számos „gyakorlati" embere tette. Akkor megértés nélkül mennénk el korunk kultúrájának egyik legmélyebb és, ha helyesen megértjük, egyik legtermékenyebb kritikája mellett.

Érthető, hogy a nyugati irodalom Tolsztoj eme nézeteit nem tette minden további nélkül, minden kritika és ellenállás nélkül magáévá. Becsületére válik a nyugati irodalom legjobb képviselőinek, hogy — sokszor helyesen vitatkozva Tolsztoj egyik-másik fontos állításával — mégis eljutottak gondolatainak termékeny magjához. Ahol ez nem történt meg, a fejlődés mindig zsákutcába vezetett; például az első világháború válságos idején a német expresszionizmusban, amely Tolsztojnak azt a tanát, hogy a gonosznak nem szabad ellenállni, dogmatikus igazságnak fogta fel.

Tolsztoj lényeges nézeteit csak kritikai formában lehetett elsajátítani és egyúttal teljes egyéniségét meghódítani. Ha tehát valaki úgy vélte, hogy Tolsztoj kritikája a modern művészetről általános művészetellenességet jelent, vagy a művészetnek gyermekek, művelet len parasztok színvonalára való leszállítását (Upton Sinclair), az teljességgel nem értette meg a lényeges szempontot.

Tolsztoj világnézetének termékeny kritikai elsajátítása tipikusan azon a vonalon történik, amelyet Bernard Shaw-nál látunk. Shaw egyetért Tolsztojjal a shakespeare-i világnézet magasabbrendűségének tagadásában, de visszautasítja Shakespeare művészetét és nyelvét illető kritikáját. Itt persze nem az a fontos, hogy e kritikák és antikritikák részleteiben kinek van igaza. Döntő, hogy Shaw — csakúgy, mint Tolsztoj — a

művészetet és a kultúrát éppen akkor védi a legtermékenyebben, amikor modern eltorzulásaikat a legszenvedélyesebben támadja. Annak a pusztán filológiai kérdésnek, hogy hol érvényesül itt a közvetlen befolyás, csak igen alárendelt jelentősége van. Fontos a tolsztoji művészetkritika általánosan érezhető légköre, amely Shaw szavaiban is megnyilvánul: „Én is szeretem a szép muzsikát és a szép épületeket, éppen úgy, ahogy Milton vagy Cromwell vagy Bunyan; de ha rájönnék, hogy ezek az érzékiség szisztematikus bálványozásának eszközeivé válnak, helyes politikának tartanám, hogy a világ valamennyi katedrálisát orgonástól és minden egyebestől dinamittal röpítsék a levegőbe s a legkevésbbé sem hatna meg a mükritikusok és a kulturált kéjencek kiabálása."

Persze ezek a kérdések, bármilyen fontosak magukban véve, csak egyik részét teszik annak a Tolsztoj-atmoszférának, amelyet most gondolatilag meg akarunk közelíteni. Egyre jobban előtérbe nyomul Tolsztoj teljes egyénisége, Tolsztoj mint példaadó ember, akit persze a művésztől és a gondolkodótól nem lehet elválasztani; Tolsztoj a kultiválódó emberek nagy nevelője, az, intő, felújító és felszabadító.

Ez a hatás semmiképpen sem szorítkozik a szükebb értelemben vett irodalmat környező világra. Tolsztoj eme hatásai, legyenek őszinték vagy hazugok, találóak vagy eltorzultak, behatolnak a legszélesebb tömegekbe. Amikor Kipling az ő Tomlinsonját, ezt az angol átlagpolgárt, a mennyei törvényszék elé állítja, hogy számot adjon jó és gonosz tetteiről, így beszélteti:

„And Tomlinson took up his tale and spoke
of the good in his life
«This I have read in a book», he said,
«and that was told to me,
And this I have thought that another man
thought of a Prince in Muscvovy»"[1].

A „moszkovita herceg" itt már modern legendaalakká vált.

De ez a legenda, amely Kipling szánalmas hősében csak

[1] „És Tomlinson nekifogott az elbeszélésének és arról beszélt, ami jót tett életében. «Ezt olvastam egy könyvben», mondta, «azt meg mesélték nekem, emezt pedig gondoltam arról, amit egy másik ember gondolt egy moszkovita hercegről»".

nyárspolgári divatos eltorzulásokat mutat, életünk legjobb tartalmainak igazi alkatrészévé válik, ha Tolsztoj hatása becsületes lelkek és igazi tehetségek termékeny talajára hull. Jean Richard Bloch egy kis esszéjében vázolja azokat az eröket, amelyek az ő nemzedékének fejlödési irányáért tusakodtak. A Dreyfus körüli heves harcok ideje ez. A reakció nevében Maurras azt hirdeti: „Politique d'abord"; Jaurès, Guesde és Péguy a haladás és a demokrácia nevében viszont azt hirdetik: „Social d'abord". És ebben a szenvedélyes küzdelemben a világnézeti orientációért, amiből akkor azonnali külső és belső cselekvés következett, fejlödött ki Tolsztoj hatása a francia ifjúság legtehetségesebb és legbecsületesebb képviselöiben. Szolgálni, vagyis a nép javát szolgálni, mondja Bloch, ez volt ennek az ifjúságnak a jelszava: „Jaurès, Romain Rolland és Péguy fordította le nekünk franciára ezt a jelszót. De eredetileg Tolsztoj mondta ki."

Ennek a befolyásnak, amelyet Bloch részletesen leír, tartalma két irányban is jellemző. Saját nemzedékének, amely Tolsztojban találta meg szellemi vezérét, ez irányzatáról ezt mondja: „Az egyik oldalon vad lázongás, tiltakozás az ellen, hogy az ember fejet hajtson, a szabadság explozív válságai — a másik oldalon, az egyéniség hatalmának növekedésével párhuzamosan növe, az az érzés, hogy az ember környezetének lekötelezettje, hogy össze van fonva vele." Az a „szolgálat", amelyről Bloch beszél, az elöbbieknél az individualizmus érettebb túlhaladására irányuló tendencia; olyan túlhaladás, amely semmiképp sem jelenti — ezt Tolsztoj segítségével a fiatal nemzedék egyre világosabban érti meg — a személyiség feloszlását, feladását. Ellenkezöleg. Az ő törekvésük odairányul, hogy éppen a közügynek, a nép javának odaadó szolgálatával, amit igazi demokratikus értelemben kell venni, elkerüljük a személyiség feladását, elvesztését, feloszlását és felbomlását. Hogy Blochnál egy egész nemzedék tipikus élménvével találkozunk, mindenki láthatja, aki Romain Rolland „Jean-Christophe"-ját vagy Roger Martin du Gard „Les Thibault"-ját figyelmesen követi.

Ezzel Tolsztoj hatásának egyik központi kérdése lett láthatóvá. Shaw a maga müvészetfelfogását a hamis modernizmus ellen polemikusan fejezte ki. De ha Romain Rolland Tolsztoj-biográfiájában a mesternek ezekre a szavaira fekteti a döntő

hangsúlyt: „Az igazi művészet annak kifejezése, hogy megismerjük minden embernek igazi jóságát", akkor ez más oldalról ugyanezt az irányzatot fejezi ki. (Eltekintve természetesen a kultúrák és a temperamentumok különbségétől.)

Romain Rolland a fent idézett Bloch-féle dilemmát és a rajta való túlemelkedést némileg másképp fogalmazza, mint amaz; általánosabban. Úgy látja, hogy az emberek, az írók, a társadalom tragikus konfliktus előtt állanak: „nem látni vagy gyűlölni". „A társadalom mindig ez előtt a dilemma előtt áll: igazság vagy szeretet. Rendesen úgy dönt, hogy mind az igazságot, mind a szeretetet feláldozza." Ezekben a döntő állásfoglalásokban a modern társadalom és kultúra problémáival szemben Tolsztoj mutatja meg a nyugati intelligenciának a helyes utat. Rolland is a Flaubert-féle realizmus ellen fordul, hogy a tolsztojinak sajátosságát kihámozza. De nála az esztétikai ellentétből kultúrfilozófiai, kultúrpolitikai ellentét lesz: „A nap fénye nem elegendő, a szív fényére van szükség. Tolsztoj realizmusa testet ölt minden egyes alakjában, s mivel ő valamennyit ilyen szemmel nézi, a leghitványabbakban is talál valami szeretnivalót, így megérezteti azokat a kapcsolatokat, amelyek bennünket testvéri érzésben egyesítenek velük. A szeretet jegyében hatol el az élet gyökeréig."

Az emberiség szeretete révén eljutni az igazság tiszta meglátásához: ezt a feladatot állította Tolsztoj a nyugati írók elé. A Rolland-fogalmazta ellentmondások leküzdéséért folytatott harc edzette az új irodalom nagyjait igazán nagyokká. Persze ez az ellentmondás csakis a modern polgári társadalom feltételei közt vált valóságos ellentmondássá, de éppen mert nem kiagyalás, nem puszta „élmény", hanem a jelen polgári élet objektív ellentmondásossága, ezért lett sokszor jelentékeny tehetségek elbukásának, végső terméketlenségének okává.

Ez az ellentmondás és annak tolsztoji leküzdése természetesen a különböző íróknál igen különböző formák közt jelentkezik. Gerhart Hauptmann egy beszélgetésben ezt mondja a XIX. század költőinek kritikai modoráról: „Minden költőből kritikus lett. Az egész német irodalom kritikai volt. Hasonlóképpen az orosz és a francia... Tolsztojt az emeli az összes többi író fölé, az teszi az elmúlt évszázad szentjévé, hogy benne ellenállhatatlan törekvés él: segíteni; ezt olyan pátosszal fejezi ki, hogy megrendíti a világot és minden ellentmon-

dást elhallgattat. Ez a tény elnyom mindent. Tolsztoj a megbékélés szimbolumává vált, fogalommá, amely előtt minden ellentmondás elnémul, noha egyes ítéletei rendesen hamisak."

Amikor Thomas Mann meg akarja hódítani a maga számára Tolsztoj teljes egyéniségét, e célból mélyen átgondolt párhuzamot von közte és Goethe között. Goethe az ő szemében a progresszív német kultúra központi alakja, akit szenvedélyesen törekszik a reakciós legendák salakjától megtisztítani, s akiben — noha világosan látja Goethe határait — a németek humanisztikus felszabadításának vezérét ismeri fel és ábrázolja. Ebben a párhuzamban, amelynek gondolatgazdagságát itt még csak jelezni sem tudjuk, fontos szerepet játszik, hogy Goethe és Tolsztoj, bármennyire különböznek is egymástól társadalmi, nemzeti és személyi tekintetben, egyrészt mind a ketten Anteusz-természetek voltak, őseredeti megérzékítő képességgel és plasztikával, ellentétben a tiszta szellem olyan klasszikus képviselőivel, mint Schiller és Dosztojevszkij. Másrészt mind a kettő messze túlnőtt a puszta íróságon. Thomas Mann érdekes megfogalmazása ennek a közös tendenciának fontos részét rögzíti le a pedagógiában és az önmagátábrázolásban: a tevékenység eme két területét egymással szorosan összekapcsolva kell elképzelnünk. A vallomás, a saját életének ábrázolása egyiköjüknél sem jelent bezárkózást az Én-be, hanem ellenkezőleg, a nagy, általános életfolyamatoknak feltüntetését saját életük amaz etappjaival kapcsolatban, amelyeken ezek különösen plasztikusan jutottak kifejezésre. Tehát itt is a modern individualizmus ellentéteinek leküzdéséről van szó.

Ez a rövid pillantás, amelyet Thomas Mann fontos könyvére vetettünk, visszavezet minket Jean Richard Bloch Tolsztojról szóló vallomásának második döntő pontjához. Különös jelentősége van annak — és ez eddigi fejtegetéseink után remélhetőleg nem hat már paradoxonként —, hogy minél helyesebben fogták meg valamely nyugati államban Tolsztoj egyéniségének igazi centrumát, annál mélyebben kapcsolták őt az elsajátító nemzeti kultúra központi alakjaihoz. Így Tolsztoj Blochnál és Rolland-nál, mint Rousseau utóda jelentkezik; Thomas Mannál mint egy Goethével párhuzamos alak; s végül emlékeztetünk arra, hogy Bernard Shaw ott, ahol Tolsztoj művészetelméletét a saját művészi társadalomfilozófiája segítségével variálja, Milton nevére hivatkozik.

De az így felszínre vetődött összefüggés mélyebbre nyúlik, mint magának a kultúrának a területe. Emlékezzünk arra, hogy Shaw Milton mellett Cromwellre is hivatkozik, hogy Blochnál Rousseau mellett Montaigne republikánus barátja, Etienne de La Boetie, jelenik meg, hogy Romain Rolland éppen abban az időben, amikor Tolsztoj a legmélyebben hat rá, valóban a népet szolgáló színházat igyekszik alapítani és ekkor kezdi meg nagy drámaciklusát a francia forradalomról.

Ezek az összhangzások éppoly kevéssé véletlenek, mint azok az irodalmiak, amelyekre előbb rámutattunk, a Balzackal és Shakespeare-rel való összhangzások. Mindez azt mutatja, hogy minél mélyebben hatol be valaki Tolsztoj életművébe, annál mélyebb a kapcsolata saját hazájának legnagyobb progresszív hagyományaival, a demokratikus forradalom hagyományaival. (Még Goethe is nemcsak kortársa, hanem egyszersmind költői tükre a nagy francia forradalom korszakának; az az állítás, mintha ő megrögzött ellensége lett volna a francia forradalomnak, reakciótenyésztette legenda.) Ilyen mélyebb megértés esetén széttörnek, széthullanak Tolsztoj egyes állásfoglalásainak maradi korlátai, s amennyiben nyilvánvalóvá válik lényegének szenvedélyes jövőbetörése, testvére lesz minden nemzet legnagyobb progresszív alakjainak, segít minden népnek abban, hogy saját haladó hagyományait megőrizze, elmélyítse és megújítsa. Ilymódon lehet Tolsztoj minden szabadságszerető nép elveszíthetetlen nemzeti tulajdonává.

5.

Tolsztojnak a német naturalizmus, a francia szimbolizmus törekvései közt való első megjelenésétől hosszú út vezetett az ilyen megértéshez. De könnyelműség volna — éppen ma — ebben a Tolsztoj-képben, amelyet a nyugati népek eddig kialakítottak, valami végérvényeset látni. Kiemeltük már, hogy a valódi kulturális tulajdon soha nem maradhat statikus; hogyha nem történik állandóan — felemelő és elmélyítő — reprodukció, el kell halnia. Ez persze minden nemzeti kultúra megtermékenyítőire egyaránt érvényes, az idegenekre csakúgy, mint a hazaiakra.

Ez az általános igazság kettős intenzitással érvényesül a

népek nagy létválságaiban. A világ jelenlegi megrendülésének konkrét jellege és Tolsztoj lényének konkrét tartalma mellett a legnagyobb mértékben valószínű, hogy a fejlődés a tolsztoji lényegnek az eddiginél is komolyabb elmélyítéséhez, helyesebb felfogáshoz fog vezetni.

Mert egyfelől a még mindig folyamatban levő élet-halálharc szabadság és rabszolgaság, humanisztikus morál és ördögi barbárság között, a nyugati országok legszélesebb rétegeiben elmélyítette a szakadékot haladás és obskurantizmus között, leleplezte, hogy milyen szörnyű veszéllyel jár még a tisztán ideológiai kacérkodás is a mindig ugrásra kész, mindig militáns reakcióval. Másfelől a szovjet népek hősies harca, a hitlerizmus katonai hatalmának megtörése, a fasiszta rablók ellen véghezvitt dicsőséges offenzivák a művelt világ érdeklődését soha nem tapasztalt erővel irányították a megújult, a szabad orosz nép felé. Miután ezek az ellenállhatatlanul hatalmas népi erők nyilvánvalókká lettek, sokan szeretnék teljes tudatossággal megismerni azok lelki és erkölcsi, társadalmi és történelmi forrásait.

Mind a két irányzat belső dialektikája szükségszerűen Tolsztoj eddiginél adekvátabb és teljesebb megértéséhez kell hogy vezessen. Mostanig sokak számára nehéz volt azt a burkot átszakítani, mely — reakciós előítéletekből és legendákból szövődvén — Tolsztoj alakját eltakarta. Szinte csodálatosnak tűnik, hogy ilyen körülmények között még annyira is helyes kép is alakulhatott ki róla, mint amilyet fentebb néhány vonással vázoltunk. Hiszen az orosz kultúra és irodalom nyugaton legismertebb közvetítői gyakran kifejezetten reakciósak voltak, akik nem tudták és nem akarták látni Tolsztoj összefüggését hazája nagy haladó és forradalmi mozgalmaival. Elég, ha Mereskovszkijra hivatkozunk, aki a nyugati intelligencia előtt hosszú időn át Tolsztoj és Dosztojevszkij legbefolyásosabb portrétistája volt. Így nem egyszer megtörtént, hogy azok, akik saját tanulmányaik során akarták megismerni a nagy író nemzeti bázisát, egy sehol nem létező, imaginárius, „misztikus" Oroszországra bukkantak, vagy a legjobb esetben nagyon is másodrangú forrásokra, mint például az orosz vallásos szektamozgalmak. Hogy ilyen kedvezőtlen ideológiai körülmények között a nyugati irodalmak legjelentékenyebb képviselői legalább magjában progresszív Tolsztoj-képet alkottak, nemcsak

magas szellemi és művészi kultúrájuknak tanúbizonysága, hanem demokratikus ösztöneik erejének is.

Újabban azonban az érdeklődés központjába mindjobban az igazi Oroszország kerül, egy felszabadult, szabadságáért hősiesen küzdő nép földje. És ez az érdeklődés máris e felszabadulás történetére kezd irányulni. Ha egyszer ez a kérdés a kutatás központjába helyeződik, akkor az a probléma, amely Tolsztoj minden valódi interpretátorát mélyen foglalkoztatta, hogy miért nem került Oroszország amaz ideológiai depresszió hatása alá, melynek legnagyszerűbb és legtipikusabb képviselője Flaubert volt, új, konkrét történelmi és társadalmi megvilágítást kap. Mert akkor nyilvánvaló lesz, hogy míg nyugaton a 48-as forradalom veresége hosszú időre megtörte a forradalmi mozgalmakat, addig az orosz nép, a dekabrista felkeléstől egészen végleges felszabadulásáig a Nagy Októberi Forradalomban, szakadatlanul és töretlenül harcolt felszabadulásáért. Persze addig az elnyomatásnak nehéz időszakát kellett átélnie, de a harcosok soha nem rakták le fegyvereiket. És éppen abban az időben, amikor Tolsztoj lelkileg és szellemileg kiformálódott — nyugaton ez a legmélyebb depresszió ideje — éli át Oroszország a progresszív és forradalmi energiák egyik legnagyobb fellendülését; ez nemcsak Tolsztoj és Dosztojevszkij korszaka, hanem Csernisevszkijé, Dobroljubové és Szaltikov-Scsedriné is — hogy csak a legnagyobbakat említsük.

Ezt a korszakot, ezeket az utóbb említett írókat nyugaton alig ismerik. Pedig csak akkor jutunk el Tolsztoj képének igazán adekvát megrajzolásához, ha benne nem annyira Dosztojevszkij testvérét ismerjük fel, mint inkább azokat a sajátos összefüggéseket, amelyek őt a forradalmi demokráciával, Csernisevszkijjel, Dobroljubovval és Szaltikov-Scsedrinnel összefűzik, ha meglátjuk azokat az utakat, amelyek innen Leninhez, Sztálinhoz és Gorkijhoz vezetnek, ha ezeknek az ismerteknek világában Puskin és Lermontov, Gogol és Belinszkij előfutárszerepét helyesen megértjük.

Az ilymódon szükségképpen létrejövő korrektúra és kiegészítés semmiképpen sem rombolja szét Tolsztoj elsajátításának eddigi eredményeit; csak magasabb színvonalra emeli azokat. Mert hiszen megmutattuk, hogy ennek az útnak milyen nagy szakaszát tették meg — persze históriai szempontból gyakran öntudatlanul — Tolsztoj igazán fontos interpretátorai.

Ez az öntudatlanság persze, bár gyakori volt, nem terjedt ki mindenre. Mert például Romain Rolland világosan felismerte annak jelentőségét, hogy Tolsztoj miért küszködött olyan sokáig egy dekabrista regény tervével, hogy miért tör Pierre Bezuhov fejlődése, a fiatal Nyikolaj Bolkonszkij álma a dekabrizmus felé. Az orosz nép igazi történetének ismerete tehát ezeket az eddig lappangó tendenciákat aktuálisakká és aktívakká kell, hogy változtassa. A nyugati országok Tolsztoj-felfogása ma a további elmélyítés és tökéletesedés küszöbén áll, készen arra, hogy rajta keresztül az orosz nép történetének megismerése igazán adekváttá váljék. Az ilyen adekvát megértés Tolsztoj alakját minden országban még mélyebben testvériesíti azokkal az ideológiákkal és irányzatokkal, amelyek a haza szabad szellemi megnyilvánulásának örök forrásai voltak és maradnak.

1944.

TARTALOM

Előszó az első kiadáshoz 5
Előszó a második kiadáshoz 13
Előszó a harmadik kiadáshoz 20

Puskin 27

Puskin helye a világirodalomban 29
„Borisz Godunov" 59

A forradalmi demokraták 75

Az orosz forradalmi-demokrata irodalomkritika nemzetközi jelentősége 77
Csernisevszkij: „Mit tegyünk?" 108

Dosztojevszkij 141

Dosztojevszkij 143

Tolsztoj 161

Tolsztoj és a realizmus fejlődése 163
Tolsztoj és a nyugati irodalom 251

A könyv szedését november 3-án kezdték meg. — Megjelent 1952 január 2-án, 6000 példányban.

Ez a könyv az MNOSZ 5601—50 Á és MNOSZ 5602—50 Á szabványok szerint készült.

4202. Franklin-nyomda Budapest, VIII., Szentkirályi-utca 28.
Felelős: Janka Gyula.